民國叢書

第二編

·68·

美學·藝術類

書學概論

陳康著

書學史

祝嘉著

上海書店

書學概論

陳康著

自序

世界各國，以作書為藝術的，只中國纔如是，日本、朝鮮，都是學我們的。其他國家，則不是如此。中國書學為中國人所獨有的國粹，近年以來，國人多不重視，致此特有之藝術，行將滅絕；反觀日本則竭力提倡，各學校均設有書道課程，朝野之書道研究會，及書道刊物，更不可勝數。中國文化最古，什麼發明和創造，大都起源於中國，然今日什麼科學及學術，都是別國昌明，而中國反形落後；倘此唯一特有而別人不易盜襲的書學，自己又不能保存和發揚，讓日本人成就；將來我們的子孫想研習此道，反去日本找資料，那我們真該愧死！

學書有方法：衛夫人說：「寫字先從大，不得從小。」宋高宗云：「士於書法，必先學正書，以八法皆備，不相附麗。」法書通釋說：「八法之道，發自楷隸，崔、蔡、鍾、張，皆祕其說，二王之後。傳之永師、降及歐、虞，尤宗其法，誠以所用，賅于萬字，

懸道之最，不可不明也。」一包世臣初習應制書十年，以書拙聞於鄉里，後得書法通解，而就學於黃小仲等，卒成一代名家。康有爲數十齡幼女學書，不十二日而有意勢。故學書的方法，非常重要，倘得其法，則一日千里，心手相應，不得其法，雖習之數十年，乃至終身行之，亦無所得。

惟中國民族，素以含蓄爲美，古來許多學術，都不見傳於世，偶有一二得傳者，亦玄玄其說，奉爲枕祕，於書法亦然。鍾繇說：「筆者天也，流美者人也，非凡庸所知。」蔡文姬述其父邕作書，夢神授筆法。卽如執筆之撥鐙五字法，或作馬鐙解，或作撥燈勢，聚訟千載，莫衷一是；其他雜以陰陽，附以八卦，支離錯摭，故示神妙者，比比皆是。語云「家學淵源」，蓋指中國人治學，多由家庭傳授，枕祕不可以爲外人道也。書學的方法，其重要如彼，而歷代相傳，其詭祕又如此。然則書學怎麼能昌明呢！

當此書學行將滅絕，時賢正鼓吹保存及發揚國粹之時，許多青年學子，機關職員，想研究書學者日多，惜徒日夜苦行，不得其法。古人專著，亦多深奧偏執，難得要領。欲於此千鈞一髮之際，倡繼此絕學，則中國書學的須要科學方法整理，誠爲迫切需要。著者有鑑於此，爰仿其他科學書籍，如哲學、科學、政治學、經濟學等之概論範式，就

歷代名書家文籍稱述，及作者自身研究，與力行的經驗所得，舉凡關於書學的資料，均略舉條目，作一簡單淺近的闡述，統以科學方法編目列次，內容力求賅博；文字力求簡明；使欲僅知書學津涯者，則讀此可以具一全面輪廓，欲深研書學精奧者，則循此以求深入，門庭開朗，路徑顯然，不致受一家之迷惑，誤入歧途，而至難於糾正。

本書材料搜集，先後凡十年；幾經執筆，屢試屢輟。及一九四三年夏，由昆明調差返渝，患急性漏炎，住醫院割治，病中岑寂，終日思索，得以完成。惟以抗戰期間奔馳無定，隨身文籍無多，深感倉卒草成，難免挂漏。尙望達識通人，不吝教正，藉以拋磚引玉，而廣書學之倡繼，是所感幸。

本書第三編第六章，承于右任先生指正，及親題封面，謹致謝意。

一九四四年二月二日，陳康於軍委會。

書學概論目錄

第六章　運行……六九

第七章　結體……一一〇

第三編 書學

第四編　結論

書學概論

陳康著

第一編　總論

第一章　中國書的概念

第一節　中國書的特徵

人類初生，因生活的需要，意念存於心，必有表達此意念的東西；故先有語言，以傳告別人。嗣以語言頃刻卽逝，不能傳之較遠的地方，更不能保存較久的年代；於是更需要有補助語言所不足的東西，這便是文字的產生。因爲文字可以傳之久而且可以傳之遠的。

人類無論什麼種族，它的文字，都始於象形，由象形而慢慢演變；最初都很簡單漸由簡單而趨複雜：文字與語言本是一致的，所不同的，僅是一個由口表達，一個由手描寫而已。及至演變複雜以後，文字和語言，便簡直分開了。

人是理性最高的動物，所以別的動物沒有文字，惟人類獨有。又因人是有組織，有審美的能力和情趣，所以要把一切事物都弄得有條理，很醒目，使發生美感。當然，文字也是一樣。普通把作的文章，和寫的字，統稱文字，這是把文字的初義引伸的用法。文字的初義是僅指語言的造形符號。研究此造形符號的起源和演變結構等的有「文字學」。研究如何把這造形符號佈置安排，使美觀而藝術化的，通俗的說法叫寫字，學名便是「書」。本書所討論的範圍，便是指此而言。

世界　國都講寫字的，從小孩能進學校和識字起，母親和教師，都要教他們如何寫字，並且隨年齡和學級的進步，也要求他們寫字要寫好，如何寫來才美觀，如何寫來才迅速、如何寫來才易於辨認。但他們寫字到了迅速，美觀，易於辨認，便止步了，此外也不能再有什麼道理。因為他們的文字，只是圓形的點，和長形的線條轉環屈折；同時他們的筆，大多是以金屬，或骨木製成，也無法作成更高妙的道理。這是世界上其他各

國一般寫字的情形。

但在中國則不然，中國人用的筆，是用獸類的毛做的，毫有長短大小，用去便分剛柔、舖斂、收縱，而用這種筆寫字，其方圓、輕重、轉合，便變化萬端。由是從象形文字，進化到籀篆、小篆、隸書、分書、草書、行書、眞書等種種體變，更從之而有體勢、骨力、意態等等，不單是僅像亞拉伯數字那樣作一個記載的符號，而且可與圖畫雕刻，並列成一種藝術，使億萬人的欣賞，和千百年的研究，文字包括此二重意義的，世界各國都沒有，獨中國才如是的。

第二節　中國書的神祕

世界上文字可分三大語系：一是屈折語系，如拉丁文、希臘文、法、俄、德、意文屬之；其次是孤立語系，如中國字、暹羅字，一個一個各自孤立的屬之；第三是複合語系，把別國的字的頭或旁，收集起來組合成字，如日本的假名是。但無論那一語系，就造形來說，都沒中國字的複雜，寫字亦沒有中國字的艱難。因此，各國無須把寫字作爲

一種藝術來研究，充其量發明一部打字機，使寫字更便利迅速淸楚罷了。中國文字既如此特殊，故其寫字的方法這套學問，特別精深，爲任何國家所不及。

只是中國的民族性，以含蓄爲美德，所以對無論那一種學問研究的方法，總是祕不肯傳，譬如醫學、天文學、藥物學、地理學、骨相學等等很科學的東西，在中國發明很早，應用很早，而且成就也很大；徒以祖先們隱祕不傳，害了許多人化了數十年或終身的工夫去研究，聰慧的人領悟了，愚鈍的人毫無所得。因此，什麼都是中國先發明先應用，而什麼都是外國人知道得普遍，研究得精深，應用得奏效。中國的文化因之自行退步了。

寫字的學問，也受了這影響；連一個執筆的方法，很簡單而科學的東西，偏偏要認爲是「神傳」、「祕授」、「家傳」，或「神授筆法」等。知道的不肯講出來，不知道的，化了終身精力，領悟了又不肯講出來，即是講出來，又要故意用些神乎其神的字句，套以陰陽，託以八卦，使人看了莫明其妙。像學生跟隨老師去學書，從學數十年，那老師寫字時，還要到高樓上去關起門不讓學生看見的例子，很多很多。這種個人的神祕，實在是民族文化的敵人。

假使外國人也有這樣的中國書，他們一定早以科學方法整理出來，讓每個人去知道，讓每個人去應用；也許今天和醫學、建築學、天文學及其他各種科學一樣的昌明，我們便也要讀外國書學，外國書法了。所以中國人，有血氣的中國人，不應該落伍；應該把這種獨有的國粹保存起來，發揚起來，把它的方法科學化起來。這是每個中國人分內的事。

第三節　中國書的科學化

寫字的學問，需要用科學的方法整理，正如中國許多學問，需要用科學的方法整理一樣。每一種科學，都有它的學名，學名是與俗名有區別。一個名詞，在通俗的稱呼，叫俗名；在科學上的稱呼，叫學名。古語說：「名不正則言不順」，無論什麽東西，首先要正它的名。對於寫字的學問，如要以科學的方法整理起來，也是先要正名的。

寫字作動名詞用，它的學名，叫「書」；作動詞用，也叫「書」，或稱「作書」。所寫的字，學名叫「手迹」，或「墨蹟」。也可稱「書」，或借稱「書法」。英文叫 Hand Writing。

寫字的人叫「書人」。寫字的方法，叫「書法」，英文叫Calligraphy。寫字的學問叫「書學」。可知「書」、「書法」、「書學」，三個名詞是不同的。「書」是寫字的總稱，「書法」是指方法部份，「書學」則指研究寫字的全部學問。所以「書法」不能包括書學，而「書學」則可包括「書法」。現在既用科學方法去整理，則今後「書學」的界說應爲：用科學方法、去研究作書之理論與方法的學問，叫「書學」。

平常科學分兩部份，一部份是理論，一部份是方法。理論是一切的根據，方法是理論的應用。理論卽是學，方法卽是術，譬如演說的理論，叫演說學，演說的方法叫演說術。因此，書的理論，也可稱書學，書的方法也可稱爲書術（書法）。就廣義的說，書學是包含書法。但就狹義的說，書學又可與書法相對而言。不過，一般的說是以書學包含各部份。

本書以書學統名。而內容則分爲書法與書學兩部，書法專講作書的方法，分學書的修養，選帖，用文具，運氣，執筆法，運行，結體，布白等。書學則講理論，如藝術的研究，中國文字源流與體變，中國書學史，帖學，碑學，書體，等等。至開篇的總論僅爲一個概說。結論則爲本書中心思想之所在。

本書命名爲書學概論的意義、是就古今來各名書家神祕的傳說，用科學的方法整理出來，再加以著者體驗所得，提供讀者。如身爲中國人，應知中國書學的常識，則本書可供博覽之用。如欲深究，則本書可供讀者一全般概念，循序漸進，作升堂入室的門徑。有全般概念，才不致被囿于一隅，而惑于一家。

第二章　中國書的價值

第一節　書學與國粹

中國書旣爲世界各國所沒有，且其用獸毛製成的筆，千變萬化而作成中國的書，不僅如其他各國書，只講形式的清楚整齊，而于形式之外，還有無限的內容的美。因此別國的書，只配作應用上的工具，而不能及不夠爲一種藝術品。中國書則一面固爲生活上應用的一種工具，另一面又可以與繪畫，雕刻，幷稱爲一種藝術。

中國人擁有中國書，實可以向世界各國自豪。中國學術文化發源甚早，且比任何國

家齊備，然結果別的國家均以能用科學的方法去研究，使它們的學術文化發揚光大，一日千里。到今日，一個學術文化最早最古的中國反瞠乎其後，無論就那種學術言，都比不上人家。那麽，中國的書學，是外人偷不去學不去的國粹，應該保存起來，以科學的方法研究它，整理它，普遍它，無論如何，別的國家不能趕上的。不過，我們要注意日本人，因爲他們的文字，是竊取我們的，他們現在研究這套學問，近年已比我們高明：我們找不到的古碑古帖，他們已替我們保存了；我們尋不見的古筆古硯，他們也替我們收存不少；我們沒有用科學方法研究，他們已經用科學的方法去研究。如果我們還不警覺，急起直追；將來這中國唯一無二的國粹，又被他們奪去，那中國人應該羞愧死的。

中國的民族哲學，或說中國人的政治哲學，不外中庸之道。中庸之道，是以仁爲中心，仁的至極是天下爲公，世界大同。其達到此至極手段，是先要「足食足兵民信之矣」的強有力的國防，有「天下惡乎定，定于一」的統一政府，再以「禮之用，和爲貴」的和平方法，去「己欲立而立人，己欲達而達人」，以推而至於四海之內？由治國而到平天下。治國先重武力而和平地以定天下，再明顯點說，中國的政治哲學是內剛外柔以行至極之仁。

中國民族個人的修養，也是重內剛外柔以行仁。孔子說：「剛毅木訥近仁。」則近仁的方法是剛，古來忠臣義士，莫非以剛爲骨，才有所謂氣節操守這些。除了內心修養以「無慾則剛」的方法去行仁以外，對外應人接物則講動心忍性的工夫，「高明柔克」即是由動心忍性而來，動心忍性便是和平的出發點。

總之，無論個人或民族，都是本着「沉潛剛克，高明柔克。」兩句話，易言之，即「立己以剛，應人以柔」以行「博施濟衆」的仁。中國的書，在周秦時代，即有骨力與氣韻兼備的美。後來雖分南北兩派，北派主骨力，南派主氣韻。而各代成名的大書家，無不以內含骨力，和外蓄氣韻而成的美爲主。骨力是剛性，氣韻是柔性，美即仁的修養的藝術表徵。所以中國的書，有內剛外柔而成的美，可以代表中華民族和個人的哲學。也就是說，正因爲有中華民族和個人的哲學，才有中國的書。這涉於純理論範圍，此地不必多及，但由此，可知中國書的偉大。

第二節　書教問題

中國古來對書學的教育，非常注意的。周代時六藝之稱，已確定爲：禮、樂、射、御、書、數，書學與禮學，樂學，射箭，駕駛車子等幷列。秦漢相沿，也是把書教看得和禮教樂教等一樣，直到晚清爲止，一個讀書人對琴棋書畫都是有兼備的修養的，很少有一個受教育的人不會寫字。自然以書爲專門藝術去研究的，歷朝只有少數的名家，每每與畫家相提並論。

唐代太宗，于國學、太學、四門學、以外，幷設書學，這裏的書學，是書學專門學校，中國書設專門學校研究的，不能不說是始於這時。當時書學中所訂的課程，有六書研究、書法理論研究，及書法練習諸大類。書法理論即書學，書法練習即研究書的方法幷練習它。唐太宗更以身作則，自己也研究，他推崇二王，幷特重書學。故當時學人大多工書，甚至當時日本人還遣學問僧來華研習書法，其盛況已可概見。宋代繼唐而起，書學仍未廢弛，如淳化閣帖、淳熙祕閣法帖、大觀帖，等叢帖等都是宋朝編印的，人主提倡愈力，所以宋代書家也多，元明清以還，雖因科舉制度，學人受館閣體之約束，然於書學研究，亦大不乏人。

民國以來，新式學校興，科目繁多，學生無暇學書，雖小學校有書法課程，亦不過

和西洋人的老師與母親教學生及子女的書法一樣，說不上是研究書學，從五四運動，新思潮介入中國後，青年書生，紛紛學新好異，置整個國粹于不顧，書學亦隨之而被拋棄了。兼以鋼筆鉛筆流行，毛筆少用以後，中國這唯一的國粹，足以向人類自豪的特有藝術，竟被一般人忘記了。不僅一般人、甚至受教育，乃至受高等教育的大學生，除了有家傳或課餘研究的以外，知道中國書學的人，是一天一天的更少了。在學生中恐怕將成了一點也不知的課程。

反觀日本，各學校中有「書道」課程，民間更有書道研究會的設置，還有書道月報等種種刊物的印行。他們對中國書的研究正和其他學術一樣地不遺餘力，倘中國人自己還不自覺，眼見這特有的藝術獨有的國粹，淪入異邦，能不太息而自慚！

一九四三年四月二日，沈子善、潘公展、許世英、顧頡剛、顧一樵等數十人，有鑒于此，在重慶兩浮支路國立中央圖書館，成立中國書學會；意在提倡書學，籌劃書學教育的辦法，提供教育部採用施行；并聞于右任、陳立夫等贊助甚力；又曾出書學雜誌一種。聞該會現遷設北碚蔡鍔路五十一號，由沈子善負責。如果能有始有終，則於書學前途，必有很大的影響。

第三節　書學與修養

人的秉性，不管從善從惡，總免不了後天教育的陶融，及環境的感應。如果依教育等邊三角形的道理講，教育、環境、遺傳、是各占三分之一。就是說人生的鑄成，除了遺傳以外，還有環境和教育兩個要素。一個人對於環境的感受與應付，對於教育的接受和陶融，我們統名之曰修養，人生需要修養，而書學則爲人生全部修養之大成。故講修養的人從書學入手，不單是理論而且是實踐。

修養的綱目，概約言之有三：一曰，養靜，二曰養正，三曰養和。蓋人之生命，係性、氣、情、三者在活動。氣：有氣魄、正氣、氣節、等等，學修養首先要講養正，養正從養氣着手，養浩然之氣、養天地之正氣，於是人生觀才偉大，人格才有價值。養正須從養靜入門。人的性格大多是好動，而且動是動物的本性，人自然不能例外，但是能制服動的只有靜。蘇軾說「一靜可以制百動，」因此，要講修養，就得把性情養靜下來，寧靜才能致遠。其次就是情感要修養到和字。論語燕居一章，寫孔子的私生活、無處不

是一個和字。一部禮經的教育，重心也是在一個和字。和、是中庸，是仁厚，是平順，是適度。把性能養靜，氣才能養正，情才能養和，修養才算有成就。

中國的古籍，講修養的是浩如煙海，然歸納起來，不外以靜的性格去認識眞理，以浩然之正氣爲體，以中庸和平爲用。而書之爲書，正是這樣。要學書，先要立志學靜，如果心思複雜，東想西想，不能作書。書要能靜才能作。反之，書亦可以養靜，如果一個心性不能寧靜的人，能常常練書，會慢慢把性養得靜的。書的內容是骨力，要有劍拔弩張的骨力，首先要能運氣和苦練，運氣和苦練，非對養氣工夫有深厚修養，不能作到的。反之，運氣和苦練，也正是養氣方法的階初步驟。至於書的姿態，則有氣韻，氣韻則完全爲和的表現。中國書之所以成爲藝術，也就在上述各點。同時，又正因中國書是一種藝術，所以學書又可以爲薰陶性情的最好憑藉。

由此看來，人生不能離修養，修養的綱要不外養靜養正養和。中國全部民族哲學可以此三綱概括之。靜之所至，致知格物，修齊治平；正之所至，忠節貞亮，天下爲公；和之所至，溫良恭讓，不失人心。中國哲學可分爲認識論，範疇論，和方法論三部，以靜去認識，以正作範疇，以和爲方法。而學書的修養，第一即要有寧靜的性，然後將天

地浩然之正氣，運於點畫之間，是爲骨力；以中庸和樂之情，結成書之意態，是爲氣韻。同時又藉學書之氣韻以習和，藉學書之骨力以習正，藉學書之專凝以習靜。則由學書之修養，展而至于成就整個人生的修養，是易於反掌的。

第三章　中國書的應用

第一節　生活上的需要

文字與語言既爲人類表達思想的工具，則人不能一刻離開文字，正如不能一刻離開語言一樣。書爲文字之形體，自然也不能一刻離開它的，這一點誰都知道。不過所作的書是否美觀，或藝術化，在近年來，却不爲一般人所注意。但就實際來講，自己對自己所作的書，是否美觀和藝術化，雖不大注意；而別人却仍然很嚴格地注意我們所作的書。譬如當今的各級學校，學生們，對于作書，漫不經心地隨筆塗鴉，不知暗中吃虧不少。許多人當學生時，不講究書，考試時試卷，弄得一榻糊塗，但他們一當老師以後，看

學生的試卷時，總是把書法秀麗的試卷先看；而且對書法秀麗的試卷，因爲心境愉快，有時評給分數，格外寬些，對于書法醜惡的試卷，常常不高興看，甚至本來要多給兩分的，也因而減少了。人的心理，誰都是愛美而厭醜，能明白這種心理，學生們在學校也要注意書法的美觀和藝術化，才可與人爭勝的。

社會上求業，則書法更見重要：無論作銀行行員，公司服務員，商店練習生，機關的職員，都非有秀美的書法不可。著者從政十年以來，管理人事時間約有一半　每每與各機關團體辦理人事的朋友談論，都同樣有重文字之感。文字中如書法好的，常常能掩飾他文章的缺點。同時一般人的心理都是一樣的喜歡美的書法。因爲中國的機關團體，處理大小事件，可以說完全是在處理公文書，公文書是文和書結構而成，文章和書法各佔一部份，如果不能有好的書法，則任務的不稱職，已去了一半了。許多學有本源的人，常常失業，因爲他們始終忽略了書法，全不知他們的大學問，不知不覺被這小玩意弄掉了而不自知。所以求業的人們，要趕快注意書法才行。

就日常生活而論，普通來往信札應酬，喜吊婚喪的屏聯，無不處處需要書法。如果自己能書，也可不去求人。平常集會題名，立契簽約，亦無處不需要好的書法。自己書

法好的話，也好像揚眉吐氣，受人尊重些。一個人給別人的印象可分爲三部，人與人未見面以前，能給人印象的是文字；正見面之時，給人印象的是態度；旣見面之後，而開始交談，是時給人印象的是語言。人的修養的全部表達，就是這三個東西。態度、語言此地不必論，文字旣占了表達生命三分之一的成份，書的重要不言可知。以上所舉，無論讀者是否贊同書法有如此的重要，但至少社會上的實際現象。和各人的心理，確是如此的。如果以中國人的傳統觀念來講，古人評判一個人有無能力，稱爲「才氣」，評判此「才氣」的標準的，幾乎完全是以文字來定論，直到現在，社會上有此習慣的也還不少呢！

第二節　生活上的應用

人要生活着，總離不了健康、嗜好、習慣、與生計等。先說健康，健康三大要素，一爲運動，二爲營養，三爲休息。二三兩項不談；談運動吧。歐美許多人每天淸早，至少要運動一刻鐘，猶以呼吸運動爲主。他們以爲呼吸運動、看報、和吃飯，是一天的三件事；如果一天沒做呼吸運動，就好像那天沒有吃飯一樣。中國人以前也有氣工、拳術

、刀劍之術，不曾是很好的運動，但不幸只是專門研習的人，才去奉行，對一般人簡直不普遍。現代一般學校部隊，都設列晨操課程，收材多爲日本式及歐美式的。實在中國的氣工拳術劍術等遠勝過這些。每天清早練書，首先要呼吸要運氣，練書時運全身精力于一點，可謂氣工之至極，勝過太極拳的偏執。又要以呼吸來運氣，而參以歐美人呼吸運動的長處。這種中西合參，氣肉兼運，動靜都備的運動，裨益健康，較任何一種偏的運動爲大。

人生嗜好的東西太多，像飲酒、賭博、宿妓、等爲不良的嗜好；如讀書、圖畫、雕刻、音樂等，爲純良的嗜好。書既然是一種藝術，所以也是一種可供人嗜好的東西。學書比其他嗜好複雜，其他的嗜好，如各種運動，球類，賽跑等，只是屬於肉體的；讀書，圖畫等，只是屬于精神的，而書則爲精神肉體兩兼的東西，且其于修養人格上既有補益，而于日常生活上又需應用。則人生養成好書的嗜好，不單使性情有所寄託，節省和隔絕許多無味的嗜好，而且可以增進修養，供給日常生活應用。

「少成若天性，習慣成自然，」人的習慣，在生活上是非常重要的；教育也，修養也，大都藉習慣來傳，否則，我們對教育或是修養的程度，從抽象中無從評價的。愛好書

，第一可幫助我們有好美的習慣　書是一種藝術。有藝術的美，而練書是每天必習的，所以積久便成對其他事物，也有好美的習慣。第二練書必須心專氣凝，否則字的精神不聚，骨氣不凝。因此，可幫助我們有寧靜專一的習慣。第三、練書須苦練有恆，這是實幹力行有堅持力的表現，故練書　可幫助我們練習力行和有恆的習慣。所以把學書應用到健康，嗜好，習慣諸方面，是極好的。

再就粗淺的說，書學也可以用作一種生計。許多跑江湖的，一無所有，到一地便寫幾個字討路費，其方式已比一般賣狗皮膏藥的來得高。有些好遊歷的行脚僧，或騷人墨客，於漫漫長路中，沒有路費了，要能有美麗乃至有精研的書法，寫幾個字送人求點報酬，的確比做幾首詩的成效來得大，和受人歡迎得多。至於書學精深，書法高邁，獨成一家，負有一點盛名的，則一字數十百元無定，操寫字生涯而解決生活的人，現代也不少。這種一技之長，遠較其他行業清高，此是書學的另一種應用。

第三節　書法分析學

中國過去一般老年的人，對子弟學書很注意，常常批評他們的書，或很薄或很厚，而在教他們學書時，要如何才有福澤，如何是有後運，卻現代還有些古董的老頭子們對於女兒出嫁，要替她們選丈夫，而擇婿的要件，是首先看他們書法是不是有福澤或薄命的人。這好像是近於陳腐思想，或不科學的看法，其實這並不陳腐，而且是很科學的方法。

在外國學警察，或作特務工作的人，有藉一個人的書法，來分析他的個性的，這叫書法分析學。雖然這種學問，現代還不甚昌明，這是因為屈折語系的文字，只用線條屈折而成，不如中國書的有點畫勾努，方圓輕重的筆法。如果就中國書來分析人的個性，較比歐美的書法強得多。所以中國人應當研究書法分析學，而且有中國書的特點，也值得創製和昌明這樣學問。

書法分析學，採用得較比普遍的，要算德國，希特拉的軍隊裏，用得最多。他們在參謀本部，同統帥部，設有軍事心理學研究室，各軍團以至聯隊裏，都有軍事心理學研究的機構設置。這完全是用來對新入營的士兵，和新由軍士學校畢業，到部隊服務的官佐們考試和考核時用的。他們製有許多軍事心理學的測驗表，和測驗的工具。凡初入

營的官兵都要受這種測驗，不及格的再加訓練，幾個月或半年，對全體官兵，也要經常的用各種測驗方法來考核，以明瞭各人的性能，隨時能掌握運用。這種軍事心理學裏面，有一項，就是書法分析學。

他們的警察，是否運用了書法分析學，著者尚不知道；不過至少在軍隊裏，特別是考核各部隊官佐時，最爲普遍。他們分析的方法，因爲他們保守得很祕密，不能詳知，但從別的國家許多書籍和刊物的中間，可窺見其鱗爪。就英、法、德、意文說，如書法端正的，表示其人方正；交角圓的，表示其人慷慨大方；角度尖銳的，表示其人鋒利深入；呆板的，表示愚笨；飛舞的，表示活潑；筆法輕重，表示性格有節度，隨環境而機變；一往而有力的，表示其人能勇敢直前，力行實幹。這些，與中國人過去的由書批判人的個性，其原則與方法頗相一致。

中國古人批評各大家書法說：王逸少如龍跳天門，虎臥鳳闕；柳公權，如深山得道、修煉已成；蔡君謨，如少年女子，體態嬌嬈，行步緩慢，多飾鉛華；顏魯公如項羽按劍，樊噲排突，硬弩欲張，鐵柱將立。這些形容詞，都很生動逼眞；書法如此，雖沒有說明各人個性，但其神情器宇，亦可以想見。蓋一人所作之書，由其書形、書體、書態

書勢，而寓有剛柔、淸濁、華樸、雅俗、廣狹、厚薄、之性情。如米南宮之剛健婀娜，趙松雪之圓熟輕勻，幾無一字一筆而有例外。有人說，趙孟頫之爲人，圓滑側媚；故其書亦輕倩綽約，爲許多書人所輕視。這些都是以書代表人個性的證明。

淸代朝考大卷，必選字體端凝圓勁，豐茂淸秀，而後點爲翰林；若有敗筆、破體、別字、脫漏者，一概不取。這是因爲翰苑人材，將以備國家將來棟樑之任，一定要端凝，才算得正人；圓勁，才算得俊士；豐茂，才可爲重器；淸秀，才算是高才。沒有敗筆脫漏，而後見其精神之貫注；必無破體別字，而後見其工夫之純密。如果散而不結，漫而無紀，枯而不潤，浮而不實，濁而不秀，肥而無骨，則其人，大半不出庸人俗子，佻達頑夫；不足以登大雅之堂，更難爲寄民社之重。語云：「誠於中者形于外」，其中不誠，外必難掩，書法何嘗不是如此！若將一個人的書法仔細分析，其人之個性一見可知的。

藝術品，本來就是「個人之格」Personalitys(著者按：此字是包含個人之性格，生活經驗，個人意識及人格等的全部，現在尙沒有譯出較好的成語，故暫譯爲個人之格。)所鑄成；書自然也不能例外。因是，書法分析，不單能推知個人，而且對其人之遭遇

、修養、人格、作爲，都該能推知。故其爲人端莊的，書必方正；其爲人放浪的，書必放浪；其爲人怪僻的，書必怪僻欹斜；其爲人拘謹者，書必偈促；其爲人豪邁者，字必橫飛；其爲人篤厚者，字必腴實；其爲人輕薄者，字必鬆浮；清逸的人，寫的字必清逸，雄壯的人，寫的字必雄壯；剛毅的人，寫的字必剛健；圓滑的人，寫的字必潤滑；沒有氣節的人的字，總是力不吃紙；無有定性的人的字，總不一貫；不聰明的人的字，總是拙笨。這不過是僅就古人經驗之言，還不能算爲科學之論。但這些說法，也往往屢試不爽，可作書法分析學的臆說。著者于此道無研究，不敢妄談；只不過介紹在這裏，望能拋磚引玉，引起有心人們的興趣，去研究它，用科學的方法、把它充實整理成爲一種科學。

第二編　書法

第一章　學書應有的修養

第一節　審美與興趣

許多人的生活，馬馬虎虎，無秩序，無條理，自己麻木着，一點不知道。見着別人的生活，有秩序，無秩序，有條理，無條理，也是麻木着，無善惡美醜之辨，這完全因爲沒有審美觀念的緣故。學書如果沒審美觀念，也是不辨善惡美醜，像麻木了的一樣。所以學書必須先有審美觀念。反之，審美觀念，也可藉學書而養成。

凡是有一種嗜好的人，對他那種嗜好，有着無窮的興趣，這是一種生理的緣故。但嗜好也不完全是由生理而生，也有精神作用，這精神作用，便是觀念。所以養成審美觀

念，也就是培養作書的興趣。興趣幷不是天賦與人，而與生俱來的，興趣實在可以培養而成。人都是愛美的，倘若對某樣東西，有審美觀念，對那東西便油然發生興趣。常見大學學工科的學生，初初對工科，幷沒有興趣，只是感覺社會需要而選習的。但後來苦修苦學，興趣也油然而生了。初學書的人，不要怕沒有興趣，須記着興趣可由培養而成，但更要記着，作任何事，先要養成作那事的興趣。如果沒有興趣，不是開不起頭，便是中道而廢。所以作書先要有興趣，培養作書的興趣，先得培養對書的審美觀念。

有些人對作書的興趣是天生的，此地不用說它。這里是就沒有興趣的人，須要培養興趣而言。但如果立志堅決，沒有興趣也可作書，慢慢從經驗中，可以發生興趣的。但沒有經驗的人，不易發生興趣，譬如在百貨商店買貨，沒有看見貨色前，每每沒有什麼興趣；一見了貨色的內容後，立刻生出興趣來。總括來說：學書須要興趣，沒有興趣的人，可以培養，可以從經驗中發生興趣的，可以從審美觀念中產生興趣的。

第二節　養靜與專一

整個人生的修養，莫不在一靜字。佛教的參禪，道家的煉丹，基督教的禱告，宋儒理學的靜坐等，都是練習靜的。作任何事，須要先養靜，作書也是一樣，能靜才不急躁，用心揣度，悉力運行，然後才有成就。所以躁急的人，往往不能作書，也不能練書。

靜與專一，是相互為因，相互為果的。專一，是屏除一切雜念，專心致志地去作。臨書時，什麼事都要擱開，一心專在作書，心領神會，力氣集中。即是臨摹碑帖，也切忌見異思遷，既然認為選定那種碑帖，與個性相合，且有興趣，就要把別的任何碑帖，一概擱置，學會了這種後，再學那種；否則學甲學乙莫衷一是，頭緒一多，終無所成。

嚴格點說：不靜的人，也有專一的；不專一的人也有靜的。但一般情形，都是兩者互相關連。臨帖時要靜要專一，才能心領神會，愈入愈深。若不靜則不能深入，不專一則不能細心體會。就如運氣時，最好氣要凝結。氣能凝結，心才專一；心專一，力才集中。作書時間，應從開始到終場，一氣呵成，中途不可以他事而停頓，停頓則傷氣。作書前後，只存心是作書一事，無絲毫雜念混在心中，否則分心；全身各部份應不着力，而把力集中一點以作書，力才不散。不傷氣，不分心，不散力，纔算做到專一與專靜。

第三節　苦練與有恆

學書有兩部份：關於鑑賞領悟，是屬於意識作用方面的；關於練習臨摹，是屬於肌肉活動方面的。意識作用，是作書之前的需要，作書的時候，則完全是肌肉活動的問題。譬如學語言一樣，完全在口腔肌肉的練習，練習工夫不到，不會成就。作書則更比語言複雜，除了肌肉部份外，還要着力和運氣。不過，歸根仍在「苦練」二字而已。

既是肌肉活動，則必須經過長時間的練習，即是寫成後，也須常常練習的。俗語說：「三天不提針，手法便要生。」又說：「會打不離手，會唱不離口。」都是指苦練而言。作書若無苦練的決心，終難學成的。

有人說作書須要天才。天才世間上究竟有沒有，現在不去管它；不過就作書來說，「天才是從學力中出來的」，作書既是肌肉活動的事，肌肉非練習不能靈活，絕無天生之理。只能說年輕的人，肌肉或較比靈活些，易於摹仿碑帖；但離開苦練，肌肉不能固定，作的書是或好或壞不能一致的。初學者，只要能苦練，學力有成，自是天才，萬勿迷

於天才、忽視學力而自餒自棄。

有了苦練的決心以後，要繼續不斷，持之有恆。譬如行路，無論好遠，只要一往向前，毫不停止，始終會到目的地，只是時間早遲而已。怕的是前進半尺，後退五寸，那才始終不會到目的地。所謂：「一暴十寒，未有能生者也」。南帖的宗師王羲之，以至于唐宋各名家，誰不是苦練數十年而持之有恆才成功呢？清代的包世臣自述中，更可知他幼時，以書拙聞于鄉里，然苦學數十年，竟成一代名家。所以初學者不要上「字無百日功」的當，以爲兩三月就可寫好，這全是錯誤。須定下二三月以上的作書計劃，才勉強可以應酬；至於成就，則非數十年不爲功的。如果以時間太長爲難，則須知世間就沒有容易的事；而且每個人試一回憶，自提筆到今天讀這書時，誰不是三年以上的書人呢？總之，練書并不難，只在有無恆心而已。

第二章　帖的選擇

第一節　練書與擇帖

書體有篆書，隸書、分書，行書，草書與正楷書各種。選擇時應採何種，說法不一。主張堅持的，如康南海說，應從碑書入手；包安吳則主張由唐人正楷書入手；更有主張從篆隸草書入手的。不管說法如何，就各名家經驗，初學仍宜從楷書入手，此爲公論。

知道選書體，須選正楷書以後，練習書時的大小標準，又當如何呢？如果完全沒有練過字，僅在小學或高小的程度的人，以同時練習中楷及小楷爲宜。經過幾年的練習，把中小楷寫落行以後，便專習大楷，大楷不可過大，約一寸半到二寸見方，最大不要超過二寸半見方。這樣大的字，可以放大，可以縮小，縮小可以寫小楷，放大可以作榜書。榜書雖數尺數丈見方大不等，但一切運行要領，均寓于大楷書中。善榜書及小楷的，不一定善大楷，但善大楷的人，却一定是善小楷，或榜書的。

因此擇帖，便非常重要了，初學時擇正楷帖，再追而擇碑帖，都不可亂來的。譬如練習的是大楷，要看筆的運行，自然是大楷帖容易審察一點。不過，一般都選一寸見方，或一寸稍大一點的字帖，不使其比練的字體來得大。這樣運行時，不能把帖意舒展出來。如帖上的字，同紙上練的一樣大時，往往一瀉無餘，不能運行盡致的。

第二節 練書的步驟

如果初能執筆寫單簡的字時，先找能作書的老師和朋友，寫些中楷字，作自己蒙格作書之用，同時選一册小楷帖，練小楷字。練習蒙格時，注重格子內的字的安頓間架，務要學到酷像，并能記憶它的法格，如是者相當時間，中楷及小楷，才算有基礎。

中小楷有基礎後，大約有初中程度了，此時小楷可繼續練，中楷可改爲大楷，或停習小楷，專寫大楷，選定一家唐人楷書，用油紙摹下放大，每天仍用紙蒙格寫，同時也要隨時去領悟原帖的風格。這時，仍然須記憶，特別是練習自己肌肉的記憶。如果選的帖油紙不好摹，找臨那種帖的字體的人，寫成模格來練，也可以的。

摹的工夫熟練以後，是高中程度了，此時用九宮格。（詳第六章）用九宮格的方法，是詳臨所選的帖。臨帖的意思，是把它的每個點畫，在九宮格上的位置如何，先要有成竹在胸，同時要找出那字的中宮，中宮是字的最中心點，然後下筆。下筆時把字的精神，凝在中宮，作的書才不是漫無歸依的。普通文具店，都有九宮格紙賣，如沒有，自

已用紙畫成九宮格紙，把要寫字的紙，蒙在上面也可以。

再進一步，便是「臨」帖的工夫，這時最好選用碑帖，先選一家專精它。初步以龍門造像，俗稱龍門二十品，爲最宜。全要多去讀它。所謂「讀」帖，不是去背誦它的文字，而是去領悟和背誦它的結構意態。這樣相當久以後，手法已經熟練，再去學敬顯儁碑以疏其血，學比干碑以堅其骨，石門銘以壯其肉，爨龍顏碑以致其古，張猛龍碑以造其極。此後再學分書，隸書，篆書，鐘鼎文等。

用筆更有方圓，顯著的，如篆書多用圓筆，隸書多用方筆。碑帖中有方筆，如比干碑、張猛龍、蘇東坡、顏魯公等；也有圓筆，如張遷碑，石門頌等；也有方圓幷用的，如鄭文公下碑，爨龍顏等。初學時應先從方筆起。

也有主張根本不學唐人，而直從學碑起的，康有爲便是主張這個最烈的人。他說他教十齡小女作書，十二日便有意勢。此法固不可厚非，然一般仍多從學唐人入手，我們暫且不論特殊，而從其普遍。以本節所述步驟入手，較爲妥當正確，不可隨便躐等，欲速則不達。

第三節　選帖的要領

知道了學書的步驟，選帖如何選擇呢？這首先要根據自己的興趣，和需要。有些人喜歡秀麗，有些人喜歡剛勁，有些人喜歡豐肥，興趣各不同　又如手法呆板的，則應選活潑的字帖，手法散慢的，則應選緊嚴的字體，這隨各人需要而不同。

小楷字帖，俊秀生動有靈飛經，端莊緊嚴有歐字小楷，豐腴壯闊有顏字小楷，可以根據自己興趣和需要去選擇，但必須與選的大楷帖一致，如果大楷選顏魯公的，小楷也宜選顏字，不可大小字各異體法。

唐宋人的帖，以歐陽詢、顏魯公、黃山谷三人爲宗。歐字堅勁緊嚴，手法秀麗活潑的人，可選它以操緊練。顏字端莊肥壯，手法笨拙的人可選它。黃字蒼老腴潤，得唐人緊嚴，宋人意態的全貌，介乎洒脫拘謹之間的人可選它。有人主張初學都宜歐字，才把筆學得平直，但拘謹的人選它，會愈學愈拙。又有的主張初學都宜顏字，但有害了寬鬆秀麗的手法的人，愈學愈不能平直。至於黃字，初學的人不宜選學，因爲它是介乎二者

之間。偏拘謹的有顏字可補救，偏放縱的有歐字可採用，所以中間者便用不着了。

至於選碑呢，當知北南二派，北碑重力的剛勁，南碑重氣的運行。換言之北碑重骨力，南碑重氣韻。既學碑當以北碑爲主，因爲學碑是練骨力的。學會龍門造像後，可視自己需要和興趣。比干碑是骨力瘦硬，雷霆萬鈞，結構平直，端方緊嚴，筆力軟弱，鬆放者宜之。石門銘豐潤壯闊，遊雲舞鶴，流行頓止，意態百出，筆法拘緊，謹勑者宜之。張猛龍則骨肉意態，結構造詣，無不精到，碑書至此，可以算精到極了。

以上所論列的，僅就大概以供初學之用，要進一步研究，詳第三編帖學碑學兩章。

第三章　練書前的準備

第一節　環境及用具

無論作任何事，首先要注意環境。環境是指時間空間而言，練書的空間，以靜爲原則，如果在嘈雜喧囂的地方，即不相宜。古人練書，有入深山苦練，也有在高樓上關着

門苦練的。現在要找這樣的空間，自然不容易，也不一定需要，但至少應該有一間清靜的屋子，光線要充足，空氣要流通；有清爽的空氣，才能有開闊的心胸，有充足的光線，才能有清明的心境，然後才能練書。

其次是時間，練書最好的時間，是清早，最好不要借燈光，天色破曉，可以看見作書時就開始。如果早上不行，平時或晚間也可以。時間的長短，是一小時到二小時，一部份時間用來讀帖，一部份時間，用來練書，但最多不能超過兩小時以上。因爲時間久了，肌肉會感到疲勞，肌肉疲勞了，苦練也沒多大效率的。

有了好的空間，和好的時間以後，還要有好的心境。練書最緊要的，是心境恬靜，要一塵不染，天大的事要擱置不問。不要一提起筆，想到這樣，忙于那樣，結果心猿意馬，情緒萬端，這樣雖苦練百年，也無所成。心手要一致，要一氣練完，中途不可散氣，先要心中有字，才能手上有字，這點如作不到，便是知道方法，力行苦練，也是毫無結果的。「世間無難事，只怕有心人，世間無易事，只怕無心人」，練書當然不能例外。

桌椅也有關係，桌面不宜過小，椅子不宜過高或過低，要寬窄高低適度。桌上要有放帖的支架，把帖放在架上，不可橫臥，也不可過於豎直，須使與桌面成一七十到八十

五度的角度，正面相對，臨起來才方便。這雖是小節，然亦不可忽略它。

第二節　筆

談到練書用的文具，第一便要說筆。中國筆，因為構造不同，所以不比外國筆的簡單，作書的人不懂得筆，隨便拿一支來就寫，是不成的，古語說：「工欲善其事，必先利其器，」作書也須要講究工具的。

中國筆以毛作成，所以毫的種類特多：有鬃毛，紫毫，狼毫，羊毫，雞毫，鼠鬚，兼毫等，鬃毛是獸鬃，及鼠鬚最硬，紫毫次之；狼毫是黃鼠狼的毛，比紫毫稍軟；羊毫是羊毛，軟性；雞毫更軟；兼毫是羊毛兼其他的獸毛，以調和其軟硬程度；兼毫又有五紫三羊，及七紫三羊等。五紫三羊，是五分紫毫，三分羊毫，七紫三羊，是七分紫毫，三分羊毫。古人作書多用硬筆，也有因書體不同，而用筆之剛柔不同。初學以用羊毫為最好，因羊毫容易買而且羊毫很軟，練書時用軟筆，則用其他硬筆時均能作書　若練時用硬筆，則一遇着軟筆，便寫不成字了。

筆的大小，最大的爲楂筆，寫榜書用的，其次爲提筆，寫匾額用的，這些不用毛做，還有聯筆，屏筆，是以毛做成，寫聯屏時用的。不過通常有大楷，條幅，中楷，小楷四種，大楷寫大楷字用；條幅寫條幅時用，比大楷小，比中楷大；中楷小楷筆，即普通用來寫中小楷的。筆毫長短，又分長鋒與短鋒。練書總宜以大筆寫大楷，以條幅寫中楷，以中楷筆寫八行，選鋒則重長鋒。以大筆寫小字，才不致拋筋露骨一得無餘。毫鋒以齊爲上。

古人用筆，往往不把毫鋒完全用水泡完，留一二分，保其膠性，以免毫弱無力。惟初學時應完全泡完，不留一分，以練力量到毫端，寫後要洗淨，用金屬套套着，以保其不致因乾燥而傷毫鋒。

第三節　墨

晉衛夫人筆陣圖裏說：「其墨取廬山之松烟，代郡之鹿膠，十年以上，強如石者爲之。」墨經說：「凡墨色紫光爲上，黑色次之，青光又次之，白光爲下；凡光與色，不可

筆的大小，最大的爲楂筆，寫榜書用的，其次爲提筆，寫匾額用的，這些不用毛做。還有聯筆，屏筆，是以毛做成，寫聯屏時用的。不過通常有大楷，條幅，中楷，小楷四種，大楷寫大楷字用；條幅寫條幅時用，比大楷小，比中楷大；中楷小楷筆，即普通用來寫中小楷的。筆毫長短，又分長鋒與短鋒。練書總宜以大筆寫大楷，以條幅寫中楷，以中楷筆寫八行，選鋒則重長鋒。以大筆寫小字，才不致拋筋露骨一得無餘。毫鋒以齊爲上。

古人用筆，往往不把毫鋒完全用水泡完，留一二分，保其膠性，以免毫弱無力。惟初學時應完全泡完，不留一分，以練力量到毫端 寫後要洗淨、用金屬套套着，以保其不致因乾燥而傷毫鋒。

第三節 墨

晉衛夫人筆陣圖裏說：「其墨取廬山之松烟，代郡之鹿膠，十年以上，強如石者爲之。」墨經說：「凡墨色紫光爲上，黑色次之，青光又次之，白光爲下；凡光與色，不可

麼一。須久而不渝者爲貴，然忌膠光。古墨多有色無光者，以蒸濕敗之，非古墨　善者。其有善者，黯而不浮，明而有艷，澤而有精，是謂紫光。凡以墨比墨不若以紙比墨，或以硯試之，或以指甲試之，皆不佳。」

墨經又說：「凡墨擊之辨其聲，醇煙之墨其聲重滯。若研之以辨其聲，細墨之聲膩，劣墨之聲粗、謂之打硯，膩謂之入研。」又說：「凡墨不貴輕，舊語曰，煤貴輕，墨貴重，今世擇墨貴輕，甚非、煤粗則輕，煤雜則輕，春膠則輕，膠傷水則輕；膠爲濕所敗則輕。惟醇煙法膠善藥時仍重有體，有體乃能久遠、愈用愈堅。」

關於墨的品質及選法，已講得很清楚，如購買不易得如古墨，但總以質料細潔，色澤光潤，膠水不重，上硯無聲的爲佳。據市面質料可分爲油烟，松烟兩種，油烟墨質純黑，宜於作畫；松煙墨色深重，寫在紙上欠澤潤，最好是油烟松烟合製的。

至於墨的濃淡，翰緣說：「作楷書欲乾，然不可太燥，行草則燥潤相雜，潤以取妍，燥以取險。墨濃則筆滯，燥則筆枯，亦不可不知也。」有的主張墨濃，說早晨研墨一池，以備一日之用。東坡研墨，墨池下用熱溫的方法，以防膠質凝滯，所以各有習慣。總之以濃淡適宜爲原則，因墨濃則滯筆，墨淡則傷神。

磨研墨時，須先洗淨硯池，使不着半點塵埃，以左手輕細的用力，因用力重，則使水滓之墨屑碎成粒狀，不便下筆，所謂「執筆如壯士，研墨如病夫」，用左手則可將右手留下翻帖閒書以助閱讀。

平常練書，可用紅土，藍靛等代墨，但不可用鋼筆用之墨水。因紅土藍靛等，似帶膠狀，用慣後與用墨相差無幾。筆毫全部開發則聚墨多，濃淡最易調和。用紅土及藍靛練書，最補益調墨之濃淡，因不善調用這二物者，每點畫都易現濃淡不勻。善調紅土及藍靛的去調墨，非常容易。

第四節 紙與硯

紙中最講究的，是寫屏聯和畫圖畫用的宣紙，宣紙的種類，有六吉、煮硾、玉版、清水、羅宣、淨化宣、虎皮宣，以及冷金箋、蠟箋、泥金箋、髮紙、高麗紙等，這全看需要和習慣與個人經驗等去用它，這裏不贅說。

另外有普通紙、有毛邊紙、竹簾紙、白關紙、七部紙及水油紙等等。水油紙可作摹

格之用。初學時，應選粗澀的紙。普通練書時，用粗澀的紙，則當寫光滑美好的紙時更容易。大概寫小楷，過于粗澀則又不相宜。

硯有所謂秦磚、漢瓦、玉硯、陶硯等等。這都是古董家收藏之寶，有之固佳，沒有也無損于練書的。普通負盛名的，是歙硯和端硯：歙硯是安徽歙縣所產，端硯爲端石所製，所以定名。市面如不易買，可選擇方形的石硯，要凹深藏墨，質料要堅細，石以重爲好，幷須有蓋，以防蒸發及灰塵飛入。市面上僞稱的端硯，雖不是頂好的質品，但較普通的好些。如果用紅土及藍靛，則用碗亦可，不必拘執的。

第四章　姿勢及運氣

第一節　練書的姿勢

僧智果心成頌有云：「迴展右肩，長舒左足，峻拔一角，潛虛半腹。間開間合，隔仰隔覆。回互留放，變換垂縮。繁則減除，疎則補續。分若仰背，合如對目。孔單必大

，重旅乃促，以側映斜，如斜附曲，罷精一字，功歸自得。」這是說作書的姿勢和運氣臨帖的方法。除運氣臨帖次節專論外，本節專論姿勢。

練書時，兩足掌平行，隨兩腿的自然開度，使兩足掌約開一尺的距離，左右足掌在平行線上，兩膝也隨兩腿的自然開度而距離。臀部平坐于椅上，腰脊伸正，使腰背正直，胸部張開呈氣概萬千之象。胸膈距桌邊約二寸左右，左手按着練書紙的左上角，右手執筆，頸項正直，頭面端正，兩眼對視前方帖架上的帖，或練書時字的九宮，切不可仰覆偏斜，左顧右盼。頭身端正，其心始正，心正筆正，手正字正。筆的中央對準鼻頭，[illegible]不可伏案，靠桌，這是練習書時坐的姿勢，時久自成習慣。

第二節　運氣

這步工夫古來也少傳，今人也不肯多講，但古代名家，沒有不得此祕的。運氣的方法，如果精熟太極拳的，更易明瞭，不懂太極拳的，可於絕早起床，練習深呼吸運動，作室外空氣清爽的地方，兩足站開，身體平直，用兩掌或左右前後開合，張開胸部時，

深深吸入空氣，用兩鼻孔吸，不可用口以致發出氣音，胸部收縮時，便用鼻孔呼出；呼吸均須細長，不可粗促；至少運動十分鐘，則肺部氣滿，意志清新，胸懷即有壯闊之感。

呼吸運動完結，仍宜直立，左手叉腰，右手平舉，曲肘如執筆狀；把全身精力，運到右肩，橫直曲折如練書一樣，腦中存着帖上的字，用手再橫直曲折的畫着，以練習手勢。胸部仍然輕微的呼吸開合，如此經過數分鐘，則右手有雷霆萬鈞之勢。

然後回到房間，照前節講的姿勢坐好，兩足以尖掌着地，臀部坐一半在椅上，然後全身力氣，不致墜落椅上。像騎馬一般地使全身氣血暢通，力氣自然上行，由足掌臀部而直上兩肩，右肩須略向外，這時力便集於肩上來了。這是運氣的要領。

臨書前照此去臨帖，初初不忙下筆，先以手執筆循帖上的結構，憑空曲肘懸腕的畫着。一方面可以記憶帖上點畫的結構與出入，使手上的肌肉，自然記憶，而另一方面，帖上每個點畫的神態印入腦中，同時心領神會，再凝結而成自己要寫的字。這就是古人所說的心中有字，然後手上有字。

要這樣的去練書，才不是專門在用指，才算是古人說的，雖一點一畫，都須全身力

到，能全身力到，才能有所謂龍跳天門，虎臥鳳闕的筆力，然後才能練到鐵畫銀鈎。上而所解述的，都是極明顯而科學的方法，沒有半點是抽象玄妙的神話，初學亦易了解，不過，問題在是否行之有素和持之有恆，知道和瞭解，非常容易，而深體力行，則相當困難，所以古人練書，動輒以幾十年爲單位，便是力行的工夫。

第五章　執筆

今人學書，每得一枝筆，隨便把執，以其均能在白紙上寫成黑字，所以不管它如何執法，甚至因執成習慣，亦能運之自然，於是更不重視執法。也有著重研究執法，但苦於衆說紛紜，莫衷一是。近世用鉛筆鋼筆之風盛行，於是執筆之道絕矣。殊不知中國之所以有書，全在有中國筆的巧妙，如果用之不得其法，雖學幾十年，或終身行之，亦無所得。一得其法，則事半功倍，成就很大。

第一節　執筆法的意義及重要

一般人多把執筆與用筆運筆混爲一談，實則用筆與運筆，是執筆以後的第二步工作，本書另列運行一章專論之。執筆法，是包含腕法，指法，與筆位三者而言。腕法是指腕和肘的運用；指法即五指法，是講五個指頭如何去執一支筆；筆位是執筆的高低，二者不可偏廢的。

清代的包世臣學書，十五歲就開始，習應試書十年，下筆不能平直，以書拙聞於鄉里，乃向他的族曾祖問筆法，得書法通解四册，其書首重執筆，乃仿爲之。後又從黃小仲問筆法，前後研習數十年，竟成名書家。所以他感到學書困難，才著藝舟雙楫，論書以示後人。康有爲的廣藝舟雙楫說：他自己初初學書，從朱九江先生學筆法，苦無所得。後見朱九江執筆，細心觀察練習，便一舉而成。古今人每多學書數十年，毫無成果，及得執筆法後，便一日千里，書道以成。今人每言「我有我體，法有我法，」以之炫人，是不知法者之論，且他們的我體我法，絕沒有能成書家的東西，否則古代名書家，何必視執筆法爲枕中之秘？而古代鍾王等名家，竟靠此不傳之秘，而能作書成名呢！不學書則已，欲學書不知執筆方法，會徒勞無功的。

第二節　腕法

今人作書，只知單以手指執筆，率爾揮毫，忘去用腕的法度，所以其字浮滑柔俗，無沉雄勁拔超越騰逸之勢；即時人所謂「無書卷氣」者，與古人比較大相懸殊。無他，便是不知腕法之故。趙孟頫說：「古人動稱下筆有千仞之勢，此必高提手腕而能之。」這話，證明古人傳筆法，故作玄妙，不肯盡言，後人亦只以揣測求解，而借自己經驗以得一二。

今人解剖學發明，定手之部位，自肩而下，有臂、有肘、有肱、有腕、有掌、有指各部，實則中國古來已如此分。不過因我國人往往因咬文嚼字，顛倒用法，或以音律之故，掉用字義，以致文詞中常遺後人誤解或不明的。書學所稱腕法，有兩種意義：一是狹義的，指腕部而言，另一種是廣義的說法，包括全手的臂、肘、肱、腕、各部，如練臂力、肘力、腕力等等，也歸入腕法，並非指手腕一部，本來應該說手法較爲合理，惟一般人已用慣腕法二字代表全手各部，這裏仍從俗用腕法名稱。腕法有三種：

（一）枕腕　此處的腕，係指手腕的腕部而言，以左手掌墊右手腕下，或以右手腕平擱桌上，都叫枕腕，是通行的和一般人所知的。大概這一種，宜於一寸以內的小楷用它，並不是大中楷均通用。

（二）提腕　右手肘骨擱桌上，或稍離桌面，腕背提起，勿近桌面，就是肘稍定而腕是活的方法。提腕作書，宜於中楷以下八行書等用的。

（三）懸腕　是整個的手，離開桌面而虛空懸着，全身氣力運於手臂，傳之肘間，運之紙上以作書。這種方法，是寫中楷以上的大楷用的。懸腕的要點，在腕背和肘背在一根直線上，古人所指腕平本此。

學書的人首先須知道，一般論執筆是不論提腕枕腕而單論懸腕。本章論執筆，也是專論懸腕。練習作書的人，首先須要練和天天練習的就是懸腕，懸腕精熟，枕腕提腕，是不學而能的。因爲腕法中以懸腕爲難，懸腕又爲腕法的基本和鎖鑰，能提腕枕腕的絕不能懸腕，能懸腕的却能枕腕提腕的。

練書以懸腕爲法，腕法以懸腕爲基。懸腕才能着力，運全身氣力於指間。陳繹曾云：「懸腕者，懸着中空最有力。」所以練書以大楷爲主，執筆以懸腕爲主，學者宜精熟於

此，引全身力於點畫間，其書便沈勁有力。至於運腕之法，張敬玄的論書篇里說：「用腕不可太緊，緊則腕不能轉，而字體粗細上下不均。楷書不必懸腕，氣力有限。若行草須懸腕，大草書須懸臂，筆勢無限也。」他這說法，不甚妥當。行草書固宜懸腕，大楷書以上亦必須懸腕，始能集全身氣力運之於筆，否則古人的龍威虎震何以得來呢！

第三節　指法

指法係指五指而言，通常叫五指法，古人奉為枕祕，歷代相傳也多不具體，到唐代的陸希聲才有撥鐙法的明顯說明行世。說五指如撮物一樣，後來書家都沿用它。現在說明陸希聲的撥鐙五字法：

擫　讀如葉，入聲。用大指（第一指）上節端，擫住筆幹左方。

押　用食指（第二指）上節端，壓定筆管右方，與大指齊力。

鉤　用中指（第三指）尖，鉤住筆管的前方。

格　用無名指（第四指）爪肉的連接地方，用力貼住筆管後方。

抵　用小指（第五指）靠緊抵住名指，輔助名指力量。

後來到南唐李後主的時候，又增陸希聲的撥鐙五字法，爲七字法，或八字法，即後主李煜所謂「書有八字法，謂之撥鐙者是也。」現在一並說明如下：

擫　大指骨上節下端，用力欲直，如提千鈞。

壓　捺食指著中節旁。

以上二指著力。

鉤　中指著指尖，鉤筆令向下。

揭　揭名指著指爪肉之際，揭筆令向下。

抵　名指揭筆，中指抵住。

拒　中指鉤筆，名指拒定。

以上二指主轉運。

導　小指引名指過右。

送　小指送名指過左。

以上一指主牽過。

究竟上述的撥鐙執筆法，是否爲唐代陸希聲所創造，仍是一個疑問。據李後主的書述云：「白衛夫人幷鍾、王、家傳于歐、顏、褚、陸等。」就是陸希聲自己也說：「昔二王皆傳此法，自斯公以下，陽冰得之。」後來展轉傳授于希聲，以至于李後主，尹希古等。照此看來，古人的指法，大都以撥鐙法出之的。不過到唐時才更盛行。到李後主時代，對于以撥鐙勢執筆的五字法，有所增益，闡明而昌大之的。

爲簡明起見，李後主的八字法，似較煩瑣　可作一參考，最重要的先要了解五字法，較比適用而簡明。至于撥鐙二字究作何解，陳思說：「鐙，馬鐙也，蓋以筆管著名指中指尖，令圓活易轉動也。」有的又說：「執筆之勢，彷彿用指尖待物，如挑撥燈心者然。」這是把「鐙」字當作「油燈」的「燈」字解釋，雖然「鐙」與「燈」是通用的字，但推想起來當以陳思所說的爲是，猶如足踏馬鐙，淺則易于轉折。同時虎口的形象圓如馬鞍子的

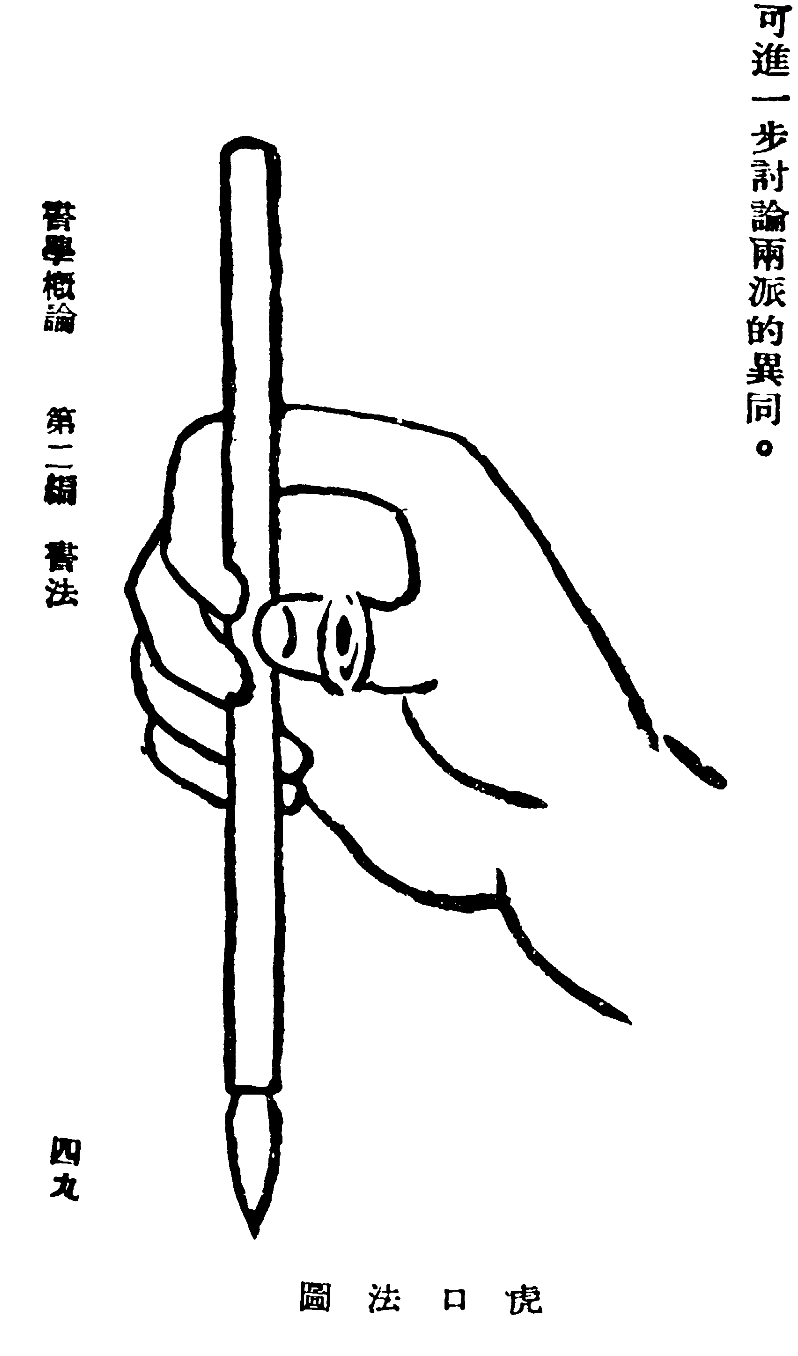
兩鐙，也說不定是因此而命的名。但無論如何，指法貴在着力于各指頭的尖端，執筆才不死板；否則運用不能靈活。騎馬的人在馬鞍上，不能坐的，臀部須離開馬鞍，用兩脚尖端在鐙上，才能在馬上着力，纔方便射箭或做其他動作。如坐在鞍上，以足掌踏著馬鐙，馬一跑就會跌下來，怎能作其他動作呢？

第四節　指法的分派

古人一個撥鐙法，因爲言詞玄妙，弄得後人猜神疑鬼，揣想百出，解釋分歧。于是某書家說執筆當如此，某書家又說當如彼，以致後人莫衷一是。其實解釋雖多，而實際上指法只有兩種，這兩種方法使用日益增多，當然就成兩派，可惜古來沒人肯明顯說出來罷了。

在未講這兩種方法以前，首先要說明虎口與鳳眼。大指指節骨凸出向外邊，與食指尖端執着筆管，食指尖端的第一指節骨也突出向外，形成一個圓形的圈，這圓形的圈似虎口形，所以叫虎口。反之如食指尖端指節骨和大指指節骨凹向里邊，則大指與食指執

管成一端橢圓一端尖小狹長的細縫，像鳳眼一樣，這叫「鳳眼」。今人執筆以鳳眼手勢爲最多，這是不知此法的關係。書入萬不可錯誤，作書執筆的指法㝡忌鳳眼　無論那派，都絕對忌之。因爲指節凹內，指頭僵硬，遇要迴旋轉折，便死板不堪。用鳳眼手勢來作書，寸以內的小楷，還可勉強應付，寸以外的大字，便一點也無法作成。先明乎此，才可進一步討論兩派的異同。



虎口法圖

第一派是虎口法　虎口法是把筆管豎立在大指和食指第一節尖端的肌肉間，同中指的甲肉聯接部份，與無名指的指甲上，再將小指緊貼名指之下而不着管，大指及諸指骨節都向外凸。除大指外，從食指到小指，這並在一排的四個指頭，要一指一指的密接，不可散開。（如圖所示）各指節骨都像張弓一般的盡量凸出向外，成一圓形如虎口狀。則掌心空虛，手臂的經絡反紐，而後可以把全身的氣力從腕肘運到指上，像這樣去執筆，寫出來的字，才是雷霆萬鈞，龍威虎震。又執筆的各個指頭，須用力握住筆管，但不可過緊，過緊則執管太死，力止于管而不能傳達於毫，且覺過于吃力，往往指骨作痛不能久耐。同時亦不可執得太鬆，太鬆，則把握無定，不能控制筆管，其書必散漫浮滑，甚至根本不能作書。

第二派是鵝頭法　鵝頭法是把筆管執在大指尖端肌肉部，和食指中（不是食指第一節）的前部靠第一骨節處，中指尖端肌肉鈎着筆管向內，中指中節中央對着大指尖，名指指甲與甲肉之際，抵着筆管向外，小指緊貼名指，助名指之力。（如圖所示　與虎口法有別的，一是大指與食指所圍繞的形狀是橢圓形而非略帶如虎口之圓形，所以無虎口。但大指指節骨仍凸外，所以也絕非鳳眼。其次是除小指外，各指間均有距離，不能密接

，但各指指節骨外凸，則與虎口法相同，又因食指高舉狀如鵝頭，故名叫鵝頭法。用這種方法去執筆，它的鬆緊程度，與虎口法無異，就是不要太緊也不要太鬆，否則結果也不能作好書的。

鵝頭法圖

古人傳授筆法，沒有分出這二派，又加些神妙詞句；所以往往把名詞，要領，手指

法混做一起去解釋，以致弄不清楚。現在說明了，再參看圖樣便一目了然。不過初執時仍是不慣，無論採用那一種方法，貴在有始有終，終身出之，不可稍因不愼而隨時改異，「一暴十寒」，無論如何不能成功，也正和不知執筆的人一樣在五十步與百步之間的。

第五節 虎口法派

從崔子玉傳筆法以後，鍾王以至歐虞陸褚各家，雖傳爲係撥鐙法，然究屬何派，也無可考。現在可作依憑的，也不過撥鐙五字法，係從五字的學名而已。但經陸希聲闡切說明以後，陸氏指法，從其解釋擫押兩字看來，似乎是屬于虎口法派的。假如要講根據的話，我們只能推陸氏爲虎口派的一代表，但不能茫然認他作始祖，因爲陸氏以前的古人指法，考之不明的緣故。

虎口法派的非常顯著可作代表的，當推近代南海康有爲氏，康氏在廣藝舟雙楫的執筆篇裏說得很詳盡：「朱九江先生曰：執筆虛拳實指平腕豎鋒，吾從之學，苦於腕平則筆

法混做一起去解釋，以致弄不淸楚。現在說明了，再參看圖樣便一目了然。不過初執時仍是不慣，無論採用那一種方法，貴在有始有終，終身出之，不可稍因不愼而隨時改異，「一暴十寒」，無論如何不能成功，也正和不知執筆的人一樣在五十步與百步之間的。

第五節　虎口法派

從崔子玉傳筆法以後，鍾王以至歐虞陸褚各家，雖傳爲係鐙鐙法，然究屬何派，也無可考。現在可作依憑的，也不過撥鐙五字法，係在五字的學名而已。但經陸希聲闡切說明以後，陸氏指法，從其解釋擫押兩字看來，似乎是屬于虎口法派的。假如要講根據的話，我們只能推陸氏爲虎口派的一代表，但不能茫然將他作始祖，因爲陸氏以前的古人指法，考之不明的緣故。

虎口法派的非常顯著可作代表的，當推近代南海康有爲氏，康氏在廣藝舟雙楫的執筆篇裏說得很詳盡：「朱九江先生曰：執筆虛拳實指平腕豎鋒，吾從之學，苦於腕平則筆

不正，因日窺先生執筆法，見食指中指層累而下，指背圓密，如法爲之，腕平則筆正矣。于是作字，體氣勻，但筋力仍未沉勁。先生曰：腕平，當使杯水置上而不傾　豎鋒當使大指橫撐而出，職運筆者腕也，職執筆者指也。如法爲之，大指所職愈下，掌背愈豎，手眼骨反下欲切案，筋背反紐，抽掣肘及肩背；抽掣既緊，腕自虛懸，通身之力奔赴腕指間，筆力自能沉勁；若飢鷹側攫之勢，于是臨古碑皆有氣力。始知向不能書，皆由不解執筆。以指代運，故筆力靡弱，欲卧紙上。古人作書，無用指者，筆陣圖曰，點畫波撇屈曲，須盡一身之力而送之。夫用指力者，以指撥筆，腕且不動，何所用一身之力哉，欲用一身之力，必平其腕，豎其鋒，使筋反紐由腕入背，然後一身之力得用焉。」

「學者欲執筆，先求腕平，次尤掌豎，後以大指與中指相對擫管，令大指之勢倒而抑，中指之體直而垂，名雖曰執，實則緊挾其管。李後主云在大指上節下端，中指著指尖，名指在甲肉之際也。」

「大指中指夾管，自然成書，然其氣浮而不沉，體超而不穩，又患腕平則筆鋒多偃向右，故以名指擫之使左，又患其擫力推之使外也，則以食指擫之使內，四指爭力，勢相壓逼，鋒自然中正渾全。掌自虛，腕自圓，筋自左紐，而通身之力出矣。」

「自後漢崔子玉傳筆法，至鍾王下逮永禪師，永傳虞世南，世南傳陸柬之，柬之傳其彥遠彥，遠傳張長史，長史傳崔邈，崔以授韓方明。方明曰：置筆于大指節前，大指齊中指相助爲力，指自然實，掌自然虛，盧攜述羲獻以來相傳筆法，曰：大指擫，中指斂，第二指拒無名指　林韞傳盧肇撥鐙法，亦云以筆管着中指尖，令圓活易轉運，其法與今同，蓋足踏馬鐙淺，則易轉運，撥鐙二字，誠爲妙譬，蓋崔杜之正軌，鍾王之眞傳也。

「包愼伯又述仲瞿言(見第六節)管須向左後稍偃，自能逆入平出，卷毫而行，此法不止矜爲祕傳，且託于神授矣。吾腕欲平而大指撑出，管常微偃右，自學執筆時卽能逆入平出，卷毫而行矣。蓋常人執筆，腕斜欹案上，大指向上，筆管必斜右，毫尖必向左，落筆旣順畫，則毫尖向上，豎則毫尖向左，其鋒全在邊緣，故未能萬毫齊力。若腕能平，使手眼幾欲切案，則無論如何執法，管自向左，但鋒仍自外耳。故中指直擫之，則鋒自向內；又有大指橫撑直出拒之，食指亦橫出如橢圓形，以指尖推筆，故管自向左，鋒自迤後向右。名指控禁之，則鋒自定。筆在四指之尖轉動空活，故類撥鐙。王侍中書訣所謂控前衡，拇左食後，名禁後從，皆悉暗合。侍中用衡禁二字尤精，蓋不用大指食指間推筆，則不得爲衡，名指在外禁定其筆，只能謂之禁不能謂之拒也。然吾之暗合古

法，亦不出腕平，欲置杯水而不傾，大指橫撐而出兩語而已。黃小仲云：「食指須高如鵝頭昂曲，欲其如是，大指橫撐拒筆，食指自然有勢。故苟能腕平指橫　則王侍中石本之訣，小仲不傳之祕，仲瞿神授之說，愼伯累牘之言，皆亦備而無遺。」

第六節　頭法派

鵝頭法派，應首推南唐後主李煜爲代表。後主撥鐙八字法中解釋壓字，謂捺食指著中節旁。食指如著中節旁，則食指必離中指而高鈎，始能運行。食指高鈎，則似鵝頭，所以後主當爲提倡食指高鈎最早者，後主以前，有無人提倡，尙無可考。

到了清代的黃小仲傳包世臣筆法，則爲最明顯之解說。「引食指加大指之上，置管于食指中節之端，以上節斜鈎之。大指以指尖對中指中節面抵之，則管當食指節彎，安如禽狀。大指之骨外突，抑管以向右。食指之骨橫逼　挺管以向左　則管定。然後中指以尖鈎其陽，名指以爪肉之際距其陰，小指以上節之骨，貼名指之端，五指疎布，各盡其力，則形如握卵，而筆鋒始得隨指環轉，如士卒之從麾矣。」

同時有安吳包世臣，著藝舟雙楫述小仲之法，後來習鵝頭法的，便更多起來。他在藝舟雙楫述書中篇說：「用小仲之法，食指高鉤中指尖鉤五指齊力，筆鋒隨指環轉；如士卒之從麾，此古人之所謂雙鉤者也。東坡有言：『執筆無定法，要使虛而寬』，善言此意也。仲瞿之法，使管向左迤後偃者，取逆勢也。蓋筆後偃，則虎口側向左，腕乃平而覆下如懸。于是名指之筋，環肘骨以及肩背，大指之筋，環臂彎以及胸脅。凡人引弓舉重，筋必反紐，乃長勁得力，古人傳訣，所爲着懸腕也。唐賢狀撥鐙之勢云：『如人并乘，鐙不相犯』，蓋善乘者，足尖踏鐙必內鉤，足大趾着鐙，腿筋皆反紐，是以并乘而不相犯，此眞能爲形勢者矣。至古之所謂實指虛掌者，謂五指皆貼管爲實，其小指實貼名指，空中用力，令到指端，非緊握之說也。握之太緊，力止在管而不注毫端，其書必拋筋露骨，枯而且弱，永叔所謂使指運而腕不知者，殆解此已。筆旣左偃，而中指力鉤，則小指易于入掌，故以虛掌爲難。小指助名指揭筆尤宜用力也，大凡名指之力，可與大指相等者，則其書未有不工者也，然名指如拖之拒帆，而小指如梔點之助拖，故必小指得勁而名指之力乃實耳。」山子之法，以筆毫平舖紙上，與小仲始艮終乾之說同。然非用仲瞿之法，不能致此也。蓋筆向左迤後稍偃，是筆尖著紙即逆，而毫不得不平舖于紙

上矣。石工鐫字。畫右行者其鋒必向左。驗而類之，則紙猶石也，筆猶鑽也，指如槌也。是故仲瞿之法，足以盡策勒側三勢之妙，而努趯掠啄磔五勢，入鋒之始，皆宜用之。

手掌八卦位置圖

巽　離　坤　兌　震　乾　坎　艮

鋒既着紙，則宜轉換。於畫向下行者，管轉向上，畫向上行者，管轉向下，畫左行者，管轉向右，是以指得勢而鋒得力。惟小楷書，畫形既促，未及換筆而畫已成，非至精熟，難期合法。故自柳少師以後，遂無復能工此藝者也。始艮終乾者，非指全字，乃一筆中自備八方也。後人作書，皆仰筆尖鋒。鋒尖處巽也。筆仰則鋒在畫之陽，其陰不過副毫濡墨以成畫形，故至坤則鋒止。佳者僅能完一面耳。（參看手掌的八卦位置圖解）惟管定而鋒轉，則逆入平出，而畫之八面，無非毫力所達。乃後積畫成字，聚字成篇。過庭有言「一筆成一字之規，一字乃通篇之準」者，謂此也。蓋人之腕，本側倚于几

，任其勢則筆端仰左而成尖鋒，鋒既尖，則墨之所到，多筆鋒所未到，是過庭所識「任筆爲體，聚墨成形」而已。」

長素(康有爲)在愼伯(包世臣)之後，雖他所悟的指法與愼伯有所不同，但他不能否認愼伯開其先導。因愼伯之前，討論指法還沒有較比具體的人。從長素論書的書名「廣藝舟雙楫」一詞來看，可見他是根據世臣的藝舟雙楫而來的。其所以指法有不同的，都是受古人曖昧詞句的害處，和各有所領悟而已。

但無論如何，總算自愼伯出而鵝頭法便具體昌明於世；自長素出，虎口法也具體昌明於世。所以他們兩人也算兩派之代表，而同時也是集兩派大成的人。後人因襲傳授的日益普遍，舍此兩派以外，其他種種說法，都是以訛傳訛，不可徵信而演習的。

第七節 五指法概要

論指法首先要討論「以指運筆」。康有爲云：「以指運筆之說，惟唐人翰林密論有之。其法：作點向左以中指斜頓，向右以大指齊頓，作橫畫皆以大指遣之，作策法仰指抬

筆上，作勒法用中指鈎筆溜進，覆畫以中指頓筆，然後以大指遣其頓處。從此以後指運之說大盛，韓方明所譏今人置筆當節，礙其轉動，拳指塞掌，絕其力勢。」所以唐人的書，已經很多不善執筆的了。

「宋人講意態，無施不可。東坡乃有把筆無定法，要使虛而寬。以永叔指運而腕不知為妙；蓋愛取其姿態故也。夫以數指俯仰運動，其力有幾，運送亦不能出分寸外，苟為寸字，已滯於用，不是又掉換執筆法嗎？東坡操之至熟，變化生新 在東坡猶可，然由此遂遠遜古人，後人勿震以東坡而致譽也。夫用指者筆力必困弱，欲臥紙上，勢為之也。」

上面這些話都是反對以指運筆的。究竟運筆須不須要指運？歷來爭論者固多，然以指運筆寫成的字，總不能如龍跳虎臥那樣雄健；惟本節所研究的，是以指執筆的方法，確不是討論以指運筆的，而且主張根本不能用指去運筆。現在把執筆的要點概括如下：

（一）指節外突　第一，大指節骨須要向外突出，其他各個指頭，也要把所有骨節外突。因為骨節外突，圓轉靈活，容易調節各指力量的輕重不均，若指節平直，則關鍵抵緊，伸縮圓轉都不自然。

(二)大指橫撐　大指不可向上太斜，最好向下橫平一點。因爲筆管外邊的力量是四個指頭協力。而筆管內邊只有一個指頭，所以一個大指頭應該當住四個指頭的合力。如太斜上，則筆管下重上輕，控制不易。

(三)名指得力　通常人的名指，都較比無力，因此執筆時名指拒筆之力，往往不及大食中三指。初學尤宜注意。務要使名指有力，才能與大指、中指、食指的力平等。同時才能把握筆管不致上重下輕，飄搖不定。

(四)五指齊力　指法最終目的，是做到「五指齊力」這一句話。要作到五指齊力，便須要名指得力，以防獨弱一指，力便不均。要大指橫撐，以當四指合力的中點。同時把各指骨節外突，以調劑各指間力的輕重強弱，然後五個指頭的力量才得相等。大凡五指齊力作書，沒有不成就的。

(五)指不主運　但無論如何，指但司執管，不主運筆。康有爲說：「包愼伯論書，精細之至，爲後世開山；然其要歸於運指，謂大指能揭管則鋒自開。引歐蘇之說爲證，乃謂握之太緊，力止在管而不在毫端，其書必拋筋露骨，枯而且弱，其說粗疏可笑。蓋愼伯好講鑿法，又好言萬毫齊力，不得其故，而思借助于指；不知握筆旣緊，腕

平掌豎、偉手眼之勢，欲斜切于案，以腕運筆，[illegible]提毫則毫起，欲頓筆則毫舖，頓挫則生姿，行筆戰掣，血肉滿足，運行如風雄強逸，安有抛筋露骨枯弱之病。愼伯自稱其書得于簡牘，頗傷婉麗，則逸少龍威虎震，大令跳宕雄奇　豈非簡牘乎，不自知腕弱之由，敗績在指；而反攻運腕之弱，不其謬乎，此誠千慮之失，余慮人惑乎愼伯之說。故亟正之。」

這五點都是古人不傳妙法，爭訟千載而不得要領，現在悉舉出來，已盡執筆五指法之祕奧了。

第八節　筆位

執筆高下　亦有定法，衞夫人眞書，執筆去筆頭二寸，此是以漢尺言，漢尺二寸合今寸許，然也有人，衞夫人說是就寫一寸以外大字而言的。大約執筆總以近爲主，盧攜說「執筆淺深，遠近很重要，遠則浮泛虛薄，近則揭鋒體重，」體驗甚精。包愼伯說「執筆欲其近，」也是有得之言。近人執筆多高，皆惑於衞夫人之說而不解其故。亦由宋明相

傳，多使行草不能眞楷之故 蓋其執筆太高，畫勢虛浮，不能正書也。近人甚至有矜言執筆欲近之說，以爲不傳之祕的。

論執筆遠近的尺寸，叫做筆位。筆位有三種，二分之一筆管處叫腰，其末叫端，腰端之間又三分之，近端叫第一分，上曰第二分，再上曰第三分。古人用筆，率不過腰，過則豪全開而不能收。用一分筆的，它的書纖勁叫「蹲鋒」；用二分筆的，它的書豐腴叫「鋪毫，」現在把各代書體的風格特別的舉例如下：

	一分筆	二分筆	三分筆
周	齊侯般	毛公鼎	大克鼎
	齊侯罍	虢季子白盤	散氏盤
	王孫鐘		兮甲盤
漢	禮器碑	張遷碑	西甲頌
	楊震碑	石門頌	郙閣頌
		景君碑	跳山刻石
北朝	張猛龍碑	鄭文公碑	文殊碑

賈使君碑　　石門銘　　唐邕寫經

劉玉志　　崔敬邕志

惠猛志

知道了筆位以後，便可進一步討論由筆位而生出之輕重了。用筆的輕重，也可代表人的個性。用筆輕的，令人有超越秀發的感覺；用筆重的，令人有沉著痛快的感覺。大概用筆輕的，執的筆位爲一分筆，較重的爲二分紙，更重的爲三分筆。就是三分筆，也是不能過筆腰，不出筆端二寸以上的。初學的人，最好在筆端一寸與二寸之間爲最適宜。即是採用一分筆或兩分筆。

用筆的輕重，各家都不一致。唐代的書家，虞用一分筆、歐多用二分筆，褚多用一分筆，二薛（稷曜）都用二分筆，顏多用三分筆。宋代的名家，蘇用三分筆，黃用二分筆，徽宗瘦金體則用一分筆。

書人用筆輕重，也有時時變化的。歐書如九成宮，化度寺，通用二分筆，而皇甫誕碣等則用一分筆。李北海書岳麓寺碣，李秀端州石室記，皆三分筆。李思訓任令則，則用一分筆。顏書東方畫贊，中興頌，離堆記，李元靖兩家廟，皆用三分筆，宋廣平則用

二分筆●

有的以爲字大用筆宜重，字小用筆宜輕，這是錯誤的。龍藏寺碑身用一分筆，碑額字大於碑身五六倍，用三分筆。石門頌二分筆，其額字大於頌文約三四倍，反用一分筆。東漢明帝永平中鄐君額道摩崖，字愈大，筆愈細，乃愈奇勁，眞爲神品。又書人往往中年用筆重，晚年用筆輕的。諸城相國壯歲之書，不免墨豬之誚，七十以後忽極瘦，故論劉書，以晚歲爲佳。近代何蝯叟，早歲學顏，書何文安神道碑，筆凝重，五十後，攻小歐道因碑，及孤本張黑女誌，則又輕矯了●

第九節　古人的傳授

鍾繇說：「筆者天也，流美者人也，非凡庸所知●」他把執筆的方法，說得如此玄妙，全是受蔡邕他們一般人的影響。蔡邕的女兒，說他父親夢神授筆法。故後人鮮得其傳，得其傳的，更奉爲枕中之祕●

自後漢崔子玉傳筆法，歷鍾、王、永禪師以後，世傳才漸趨具體，傳說較多。王侍

中書訣上說：「拇左、食右、中控、前衡、名禁、後從。」唐太宗的筆法訣云：「大凡學書，指欲實，掌欲虛，管欲直，心欲圓。」又說：「腕豎則鋒正，鋒正則四面勢全。次實指，指實，則筋力均平。次虛掌，掌虛則運用便易。」

張懷瓘說：「執筆亦有法，若執筆淺而堅，掣打勁利，掣三寸而一寸着紙，勢有餘矣。若執筆深而束，牽三寸而一寸著紙，勢已盡矣，其故何也，筆在指端則掌虛，運動適意，騰躍頓挫，生氣在焉。筆居半則掌實，如樞不轉折，豈能自由，既不能轉運迴旋，乃成稜角，筆既死矣，寧望字之生動乎。」

東海徐公晦說：「置筆於大指中指前，居動靜之際，以頭指齊中指，兼助爲力，指自然實，掌自然虛，雖執之使齊，必須用之自在。今人皆置筆當大指節，礙其轉動，拳指塞掌，絕其勢力，況執之愈急，則愈滯不進，縱用之規矩，無以施爲也。」又曰：「執筆在乎便穩，用筆在乎輕健，輕則須沉，便則須澀，謂藏鋒也，不澀則險勁之狀，無由而生，太浮則成浮滑，浮滑則俗。」

蘇軾云：「執筆無定法，要使虛而寬」，名說無定法，實則虛寬，即定法。這里的寬，係指執筆鬆緊而言。比如梁武帝說：「執筆寬則字緩弱」，也有其理。因爲緊執的健勁

，寬執的有媚態。

據說，羲之居會稽，子獻七八歲學書，羲之從後掣他的筆，不脫，笑曰：「此兒書，後當有大名。」這是說執筆須要緊。然而明代的徐文長說：「須執之使寬急得宜，不可一味緊執，蓋執之愈緊，則愈滯於用耳。」又說：「善書者不可執之太牢，若浩然聽筆之所之，而不法度，乃為善矣。」又說：「大要執之雖堅，運之須活，不可以指運筆；故執之在手，手不主運；運之在腕，腕不知執。執雖期於重穩，用必在於輕便。」可是有人說，寬緊隨字而易，「執筆緊者易遒，執筆寬者易媚。」也是另一種執筆經驗。

總之，古時對於技術方法一類的東西，往往故作神妙，祕而不傳，所以初學的人，讀古人書，要想得一個科學的方法，淺易而明白，是太難的，這裏不過錄作參考而已。

第十節　執筆法精義

前十節已將古人執筆不傳之祕，和歷代執筆方法的爭訟　闡述無遺了，現在再把執筆要點　歸納明白解釋一遍。先從執筆方面說：

(一)實指　實指是指法要實在的意思。執筆固然不可太緊，但亦不可太鬆。太緊則力集筆管，太鬆則輕飄無定。故取其鬆緊適度，是實指也。

(二)虛拳　虛拳是五指旣實，名小指力拒，則拳虛空可容雞卵。但拳虛必須指實，幷五指以尖著筆、始能辦到，否則拳不能虛而反實的。

(三)豎掌　豎掌是掌要立起，不可與腕在一條直線上，這是取腕活的道理。如拳與腕平，則硬如木柴，腕不能活。這正與各指節管外突，以調節五指力量相同。

(四)平腕　平腕是腕背面與紙面成　平行面。世人作書，腕肌多斜紐不平，則全身力量不能到指，因腕背面斜紐不平；易分力量　腕平，筆管則向左後偃，而能逆入平出。

(五)豎鋒　豎鋒是指筆毫中鋒須豎在各鋒之中，今人每以豎鋒，係指筆管正直，這是誤解。如筆管正直，則包安吳拽管向左後之說卽不通。否則古人何不稱正管而叫豎鋒呢。

以上五個要領是指執筆，再就運筆方面說：

(一)固指　書人不要惑於以指運筆之說，運筆時指要牢固，不可稍動，得乎此訣，則書必有成　不過練習起來，非相當時間不能作到的。

(二)運腕　凡作小楷，指亦不宜動作以司運行，作小楷，是肘定而腕活，以運腕力書成，用指亦可勉成。

(三)運肘　作中楷以下及八行書等，須要指腕不動，同時運行，千萬不可用指運。

(四)運肩　作大楷須要全身力到，腕指均不動，而以肩力出之，今人多不知此祕。

(五)運腰　若作數尺以上榜書大字，則腕肘肩俱宜鎮定，而以腰力出之，作榜書多足立紙上，而集全身力於腰以出之，否則現氣弱力敗之象。

以上五種，都是重在不用指運，若以指運，則不能達全身力量，附執筆法歌一首以助記憶。

擪用大指押食指，中鈎名格小指抵。內擪外押嵌已牢，鈎配格抵指乃實。如上所說

各盡職，永不轉動成一體。指尖著管拳自虛。更須垂直掌豎立。腕肌勿側當使平。腕平毫展中鋒起。小楷肘定腕自活，中楷提肘肘出力。若書大楷當運肩，榜書腰力運不已。提管高低一二分，端正欹斜惟所使。寄語千載學書人，指但司執而已矣。

第六章　運行

能把前章的執筆法了解和能很熟練運用以後，第二步便要研究運行　運行這學名，看去好像生疎　實在有所本的。古人有用筆，運筆，行筆，綴法，等等術語，因爲紛亂複雜，而且各有偏執，不能將所有意思，完全包容。而運行的內涵，則可兼如何運筆，如何行筆，如何用筆、如何綴法各種意思。蓋用筆是說如何使用，如何運用一枝筆，運筆是說如何使筆能凝散收斂，立骨出神，行筆是指疾徐緩急峻澀的意想、綴法是說如何以筆作點畫，及點與畫間的關係，涵義較爲廣泛，有時甚至借用到結體上去了。這四個名詞，各有界說，各不相容，無論取其中那一個，都不能概括其餘三個、惟有以運行來

說起用筆，運筆，行筆，綴法，纔一概無餘。

第一節　二十個運行學名

古人對於運行方法，載之典籍雖多，惟大都神秘其說，故示玄奧，使後人無法體會，本章特引用各家說法，依序編目，并盡量以顯淺詞句，加以解釋。為便於學者了解起見，先把通用的學名，列釋二十個如次：

頓　力集中毫端，透過紙背、筆重按下并停住。

挫　頓後把筆略提，使筆鋒轉動，離開頓處。凡轉角及趯的地方用它。又挫有一定分寸，挫太過了則脫節，挫得不夠則氣促。

蹲　用筆像人蹲下的姿勢，不要重按。

駐　既不可頓，又不可蹲，而引筆又疾，不得住，不得遲滯顧盼，此為駐。像捺畫的起止，及平捺的彎處，便是用它。力聚於指，流於管，注於鋒，力透紙背的

爲頓，力比頓小的是蹲，力一到就須行筆的，是駐。

折 筆鋒欲左先右，欲右先左，欲上先下，欲下先上，叫折。

搶 筆路與折全同，不過搶是憑空用折法。從「折之分數多，搶之分數少，折之分數實，搶之分數，半虛半實；圓蹲直搶、偏蹲側搶，出鋒空搶，空搶者取折之空勢也，筆燥則折，筆濕則搶，筆燥實搶，筆實空搶。」數語中，可以揣測其理。

囘 已去左而返右，已去下而返上，用半圓形轉返者叫囘。與衂不同，衂是就原路徑而囘，囘是包繞圍成半圓形而囘。

衂 已上行而返下，已右行而返左。概筆向與囘全同，只是筆路不同。囘，是用圓轉法，而衂是用直逆法。

提 頓後必須提，蹲於駐後也要提。先有落筆，後才有提筆，提的分數，也是看落筆的分數。提是把筆提起，減少頓的分數，和蹲於駐的分數。

轉 就是圓法，有圓轉迴旋之意。

疊 是回筆，颯筆，折筆，搶筆的時候，再用蹲法輕頓。

側 是不平直的意思，直平畫都要側點，才有勢，如太平直，則無勢可言。

尖 承接處不要太滿，留尖地。

搭 上筆帶下筆，上字帶下字的意思。

峻 行筆快而有力，與疾，快稍異。

澀 是行筆慢而有力，與徐，緩略同。

方 外拓筆，用頓筆圓筆而有稜角的點畫。

圓 內擫筆，用提筆颯筆而藏鋒的。

輕 用筆力輕，所成之點畫細勻。

重 用筆力重，所成之點畫粗濃。

第二節 運行三折法

疊　是回筆，衄筆，折筆，搶筆的時候，再用蹲法輕頓。

側　是不平直的意思，直平畫都要側點，才有勢，如太平直，則無勢可言。

尖　承接處不要太滿，留尖地。

搭　上筆帶下筆，上字帶下字的意思。

峻　行筆快而有力，與疾，快稍異。

澀　是行筆慢而有力，與徐，緩略同。

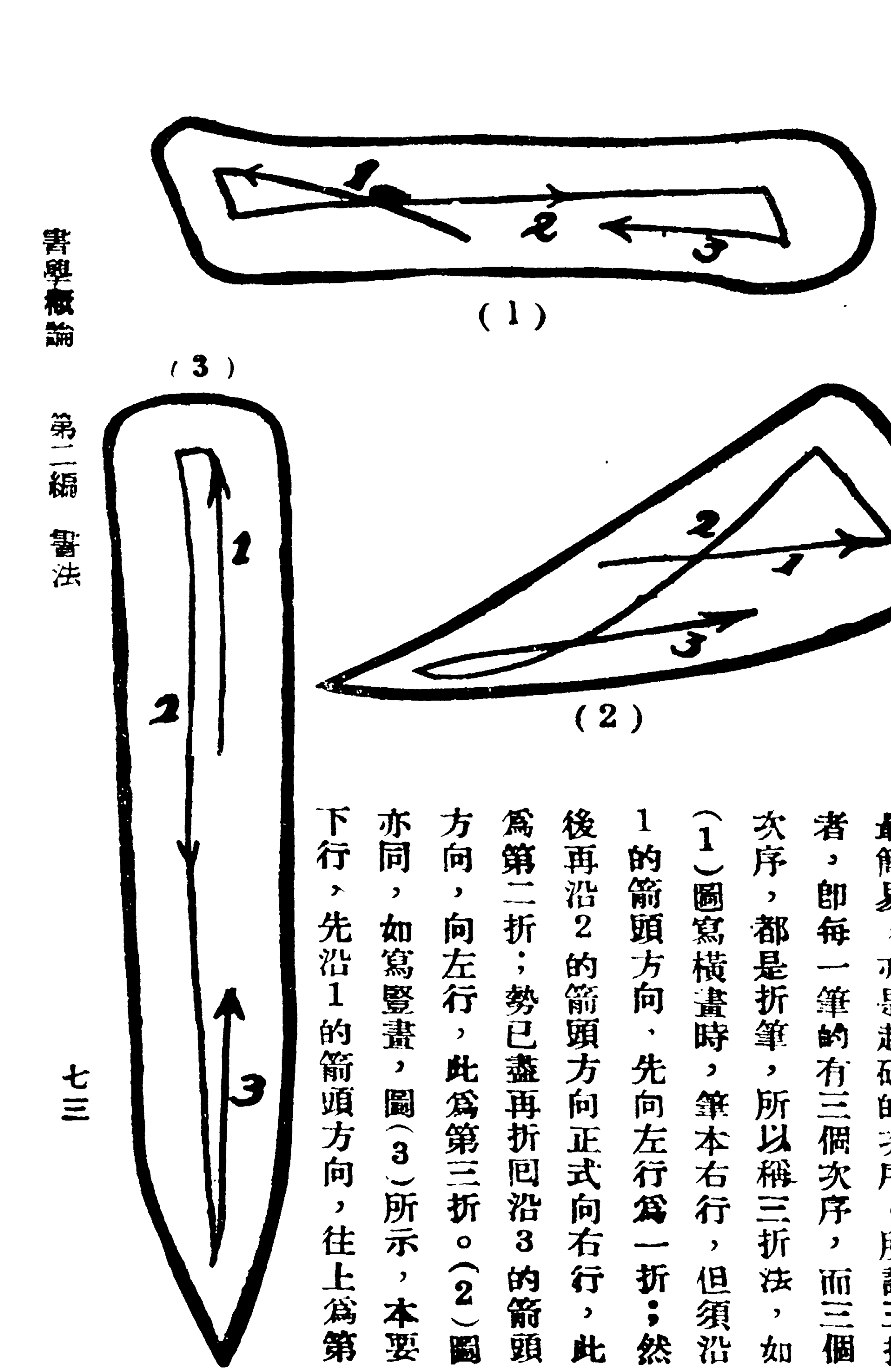
方　外拓筆，用頓筆圓筆而有稜角的點畫。

圓　內擫筆，用提筆衄筆而藏鋒的。

輕　用筆力輕，所成之點畫細勻。

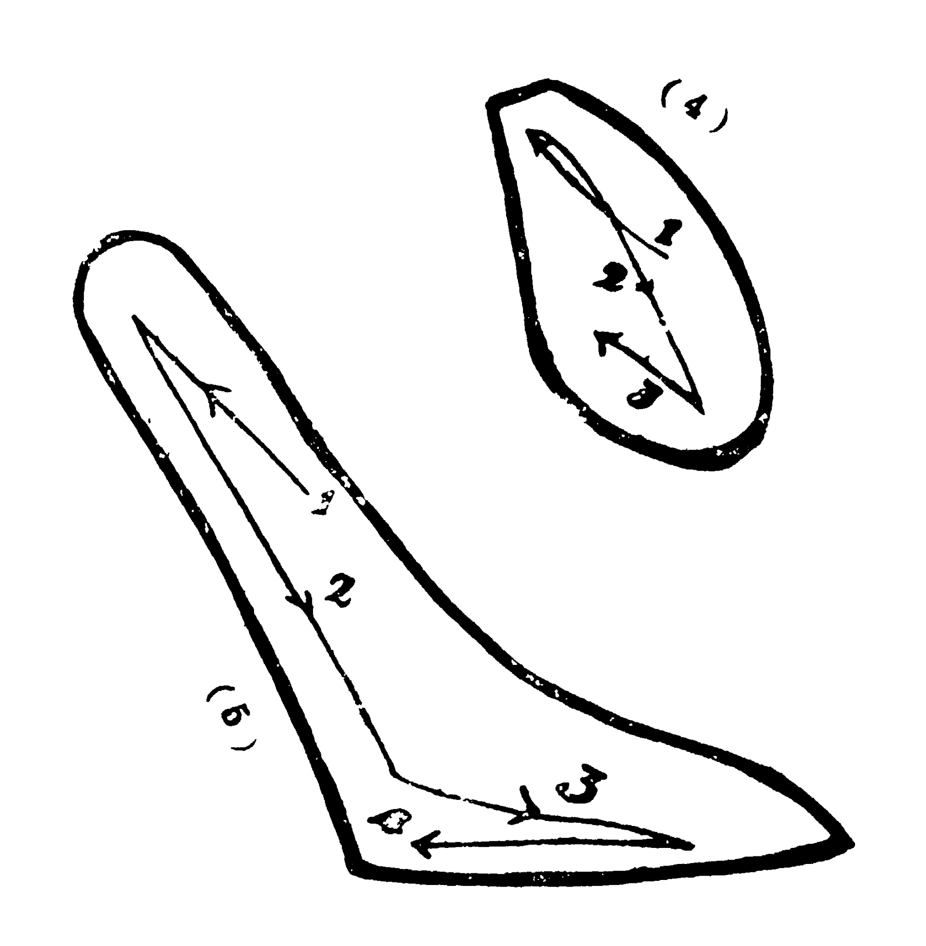
重　用筆力重，所成之點畫粗濃。

第二節　運行三折法

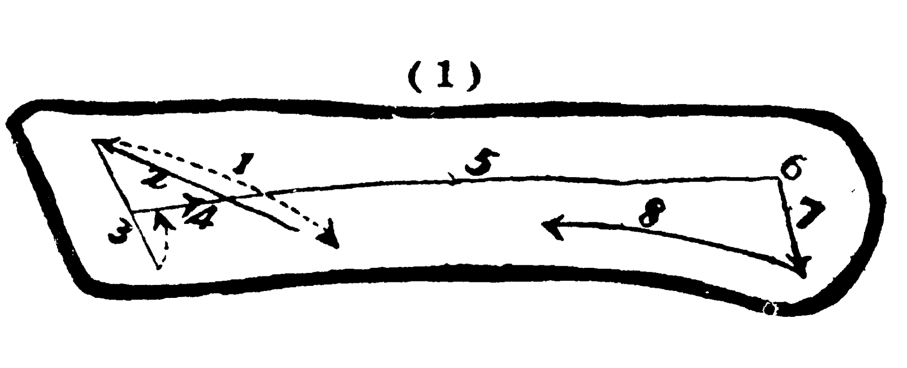


無論方筆圓筆，三折法，爲進行最簡易，亦是起碼的次序。所謂三折者，即每一筆的有三個次序，而三個次序，都是折筆，所以稱三折法，如(1)圖寫橫畫時，筆本右行，但須沿1的箭頭方向、先向左行爲一折；然後再沿2的箭頭方向正式向右行，此爲第二折；勢已盡再折回沿3的箭頭方向，向左行，此爲第三折。(2)圖亦同，如寫豎畫，圖(3)所示，本要下行，先沿1的箭頭方向，往上爲第

一折；沿2的方向、正式下行，爲第二折；到盡頭處，復沿3的箭頭方向，折向上行，爲第一折。寫點如（4）圖所示，本要右下行，先左上行爲第一折；正式右下行爲第二折；沿3方向復折向左上收爲第三折。寫波磔如（5）圖所示，欲右下先左上爲第一折，正式右下行，沿2的箭頭方向，再用蹲筆沿3的箭頭方向右行，均爲第二折；至盡處折向箭頭4方向回收，爲第三折。餘均按



此類推。這起碼的三折，非常重要，爲練習逆入平出，收筆藏鋒的基礎。



第三節　蔣和運行諸次序

蔣和著一部書法正宗，上面載他對運行方法的次序，非常具體。他分運行的方法爲兩種次序，一種是寫橫畫，有八個秩序，一種是寫有勾的直畫，有十二個次序。其他各種點畫，照此類推，其次序亦相倣。茲就他的基本的二種，繪圖詳解如次：

(甲)橫畫的八個運行次序，如(1)圖。

(一)折起　循1的虛線箭頭方向，先往右下運行　與衄落本同一綫條而方向相反，故用虛線以別之。

(二)衄落　就第(一)項折起的筆路，囘向左上2的方向衄囘落下。

(三)成點　颯落之後，循3的箭頭方向重頓成點，所謂「筆筆從點起」是也。運行之際，以成點及提走爲非常重要，不能做到這工夫，則豪不能平鋪紙上，萬毫無從齊力也。

(四)提走　成點後，筆就原處提起來，如4的虛線箭頭方向，又折向4的實線箭頭方向右行去，是爲提走。

(五)力行　提走之後，萬毫平鋪紙上，每毫均能着力，然後繼提走方向，集全力於毫端，向右方澀進，如5線所示。

(六)駐挫　力行到6後，筆卽駐下；既駐後又把筆提起，如6所示，使筆鋒能掉換。

(七)頓圍　駐挫之後，又重按下，然後輕起，循7的方向，圍繞而啓第8筆。

(八)提收　頓圍後，把筆提起，循8所示的箭頭方向行，以收藏結筆。

(乙)有勾豎畫的十二個運行次序，如(2)圖。

(一)折钯　循1箭頭，向右下行，與前節同。

(二)衄落　循折起原路，依2向左上衄落。

(三)成點　循3的箭頭方向運行，除方向與前節不同外，其他各方面，悉與橫畫同。

(2)

(四)頓下行　沿4所示方向，重按筆，頓後，再運行向下，較橫畫多此一項。

(五)提走　由頓下行後提走，至3處，沿5箭頭所示，此時筆鋒已轉，毫亦散開了。

(六)力行　沿6向，方法同前，惟方向向下行。

（七）輕頓　至7處，筆輕頓住，不須重按，爲橫畫之駐挫次序，只用筆不同耳。

（八）圍滿　沿8向運行，相當橫畫頓圍後半之圍繞，只無頓筆耳。

（九）斜提挫　沿9箭頭向左上方提筆挫之。

（十）衄　斜提挫後，循原路向右下方回衄。

以上十個次序，爲一豎畫之完成，如有鈎弩的，則當再加兩個次序。

（十一）重頓　筆沿10之方向回衄後，沿11箭頭方向，重按頓下；略採圍滿法。

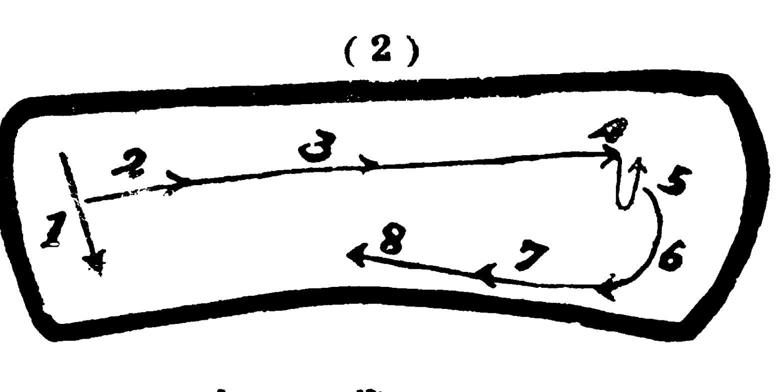
（十二）提趯　重頓後，沿12方向，把筆鋒提起趯出。

這種運行方法，看去好像麻煩，實則即古人說的每畫自備八方之精義　初學必須採用，以養成循序漸進，絲毫不苟的習慣。此外還附幾家說法，以供參考。

第四節　馮簡緣運行八法

與蔣和秩序大致相同的，還有馮簡緣的運行八法。他這運行八法，是無論橫豎畫都

公用，無論橫畫和豎畫，其運行次序都是一樣，比三折法稍緊，但比蔣和的秩序，稍爲簡便，現在圖解如下：



（2）

（1）

（一）落　即筆鋒初仍折起，折起卽落下，如（1）（2）圖所示，沿1的箭頭反向折起，再順1向颯落。合蔣和秩序的折起，颯落，成點，三個步驟而爲一。

（二）起　落後，筆提起以轉換鋒，再向右或向下運行。包含蔣和秩序的提走和頓，下行，兩個步驟爲一個，如2所示。

（三）走　與蔣和次序的力行全同。如兩圖的3箭頭方向所示。

（四）住　如圖中4所示，筆輕頓止住。與蔣和次序的駐挫

輕頓相同。

（五）疊　如5所示，提筆回蚓，按後使成點，再運行，較蔣和次序多此一步驟。

（六）圍　如兩圖6所示，運行與蔣和圍滿同。

（七）回　筆向左或向上引回原方向。

（八）藏　從回筆中提起筆鋒而藏于畫中。較蔣和橫畫多一次序，較其豎畫仍少數次序。

總上三折法，馮簡緣和蔣和諸運行次序看來，雖各有繁減，各有出入；但爲學者必須練習的基礎。古人所謂一畫自備八方，亦即是照此步驟作去而得的成就。包世臣所謂的始艮終乾，亦即自備八方之義，不研習這幾個運行次序，是不得自備八方和始艮終乾之妙的。

第五節　永字九法

蔣和和馮簡緣的運行方法，僅就一筆內的運行各種次序而言；對其各種筆畫的運行

永字八法圖

側
勒
努
趯(挑)
策
掠
啄
磔

，自亦有所未盡，但無論如何，算是各種筆畫運次行序的通則。至於運行方法最詳盡的，有一脈傳承的智永禪師的永字八法。

包世臣說：「唐人韓方明說八法是於隸字之始，傳於崔子玉、歷鍾繇、王羲之，以至於永禪師，此爲古今學書的機括。」宋高宗說：「學書的人，必定先學正書，以其八法皆備，不相附麗也。」法書通釋也說：「八法之道，肇自篆隸、崔、蔡

、鍾、張，皆祕其說，二王之後，傳之永師，降及歐、虞，尤宗其法。誠以所用賅於萬字，墨道之最，不可不明也。」八法是一個永字的八筆，八筆精練後，可通用於任何字，萬字都不能超此八筆的範圍。不過關於此八筆解釋，衆說紛紜，本書就各家所說，綜合論列，以使使學者心領自悟，惟以包世臣所說，爲本節解釋的根據。

、點爲側

(一)側如鳥翻然飛下。

(二)下筆時當以側筆就右爲之，切忌平筆，平筆則無力。

(三)側下筆使筆鋒右顧，審其勢而側之。

(四)如高山墜石，落地猶有跳躍之勢，喻用筆如空中擲下，沉着爽快，不可浮粘紙面，所謂力須透紙背是也。

(五)崔子玉八法陰陽遲速論云：左揭腕旋鋒著紙爲遲澀，迴鋒覆紙是峻疾。

(六)顏魯公八法頌云：側蹲鴟而墜石。

(七)柳柳州八法頌：側不媿臥。

（八）姜堯章曰：點者字之眉目，全藉顧盼精神，有向有背，隨字異形。

按：作點勢在篆書用圓筆，在隸書用平筆，變爲眞書，圓筆平筆，體勢不相入，所以稱其法曰側。

一 橫爲勒

（一）如勒馬之用韁。

（二）下筆時不得臥筆，中略高，兩端略下，以筆心壓之。

（三）筆鋒平出而行，承其虛畫，取其勁澀。

（四）如懸崖勒馬，臨深塹而歸平穩，喻用筆不可平直，須有斬截之勢。

（五）崔子玉八法陰陽遲速論云：鱗筆右行爲遲澀，迴筆左勒是峻疾。

（六）顏魯公八法頌云：勒緩縱以藏機。

（七）柳柳州八法頌云：勒當患平。

（八）姜堯章云：橫直畫者，字之骨體，欲其豎正勻淨，有起有止，所貴長短合宜。

按：平橫爲勒的意思，言作平橫，必勒其筆，逆鋒落紙，舖豪石行，緩去急迴。勒的意思，是強力抑制，愈收愈緊。又分書橫畫、多不收鋒，云勒者，指正書筆橫畫之必收也。後人作橫畫，順筆平過，都是不解此法的緣故。

豎爲努、亦作弩

(一)努，用力也。

(二)下筆時不得以直畫書寫，要立筆左偃而下，過直則無力。

(三)努，中心豎畫也，而謂之努者，豎筆微努近左，然後舖豪下行，使不直率，故不得使畫過於豎直也。

(四)如弩之怒發，使全力透達於鋒芒，正欲筆鋒射到之處，而蓄有無窮之力。

(五)崔子玉八法陰陽遲速論云：努筆者搶鋒逆挫爲遲澀，努鋒下行是峻疾。

(六)顏魯公八法頌云：努彎環而勢曲。

(七)柳柳州八法頌云：努過直而力敗。

(八)姜堯章云：直畫爲骨，須豎正勻淨，有起有止，長短合宜。

按：平橫爲勒的意思，言作平橫，必勒其筆，逆鋒落紙，鋪豪石行，緩去急迴。勒的意思，是强力抑制，愈收愈緊。又分書橫畫，多不收鋒，云勒者，指正書筆橫畫之必收也。後人作橫畫，順筆平過，都是不解此法的緣故。

豎爲努、亦作弩

（一）努，用力也。

（二）下筆時不得以直畫書寫，要立筆左偃而下，過直則無力。

（三）努，中心豎畫也，而謂之努者，豎筆微努近左，然後鋪豪下行，使不直率，故不得使畫過於豎直也。

（四）如弩之怒發，使全力透達於鋒芒，正欲筆鋒射到之處，而蓄有無窮之力。

（五）崔子玉八法陰陽遲速論云：努筆者搶鋒逆挫爲遲澀，努鋒下行是峻疾。

（六）顏魯公八法頌云：努彎環而勢曲。

（七）柳柳州八法頌云：努過直而力敗。

（八）姜堯章云：直畫爲骨，須豎正勻淨，有起有止，長短合宜。

按：豎爲努的意思，是說直畫必筆管逆向上，筆尖亦逆向上，平鋒着紙，盡力下行，有引努兩端皆逆之勢，故名努也。

亅 挑爲趯，亦稱剔

(一) 跳趯通同。

(二) 下筆時必須以蹲鋒爲之，得勢則急出，同時出後要暗收筆鋒。

(三) 趯者挑也，而謂之趯者，其法藉勢於努，蹲鋒得勢而出，期於倒收若挑踢然忌于平出，故不言挑而言趯也。

(四) 如著門者踢足而急收，稍一散漫，必致露敗。

(五) 崔子玉八法陰陽遲速論云：趯筆蹲鋒於努畫之中，衄挫取勢爲遲澀，得勢險激左出是峻疾。

(六) 顏魯公八法頌云：趯峻快以如錐。

(七) 柳柳州八法頌云：趯宜沉而勢生。

（八）姜堯章云：挑剔者字之布履，欲其沉實。晉人挑剔，或帶斜拂，或橫引向外。至顏柳始正鋒爲之，正鋒則無飄逸之氣。

按：挑爲趯的意思，如人之趯脚，其力初不在脚，猝然引起，而全力遂注脚尖，故鈎末斷不可作飄勢挫鋒，否則失趯之義。

一　左上爲策

（一）如策馬之用鞭。

（二）下筆時須以筆背發筆而仰收，然後纔能勁以借勢。

（三）策亦畫也，不言畫者，其法仰筆鋪毫輕擡而進，有鞭策之勢，故言策。不言畫指異於勒；勒者兩頭下，中高；策則兩頭高，中下；勒者使之回，策者使之進也。

（四）如策馬之勢，鞭之梢極柔，而用之者，剛在其中矣。其上下左右，疾徐輕重，非如法度不爲功，策筆之道，當細參之。

（五）崔子玉八法陰陽遲速論云：策筆者，揞鋒向上爲遲澀，迴鋒仰策是峻疾。

（六）顏魯公八法頌云：策依稀而似勒。

（七）柳柳州八法頌云：策仰收而暗揭。

按：左上爲策的意思，如以策策馬，用力在策本，得力在策末，一着馬便離起。後人作此筆，多尖鋒上拂，如策之末着馬；又有順壓不再仰起的，如策之已着馬而末不能起，卽是策，也不謷策。

丿 左下爲掠、亦作撩

（一）如篦之掠髮。

（二）下筆時要速其筆鋒，左出而欲利。

（三）如過翼經眼，雖目漸遠而漸渺，縱至極微渺處，亦不能謂之無鳥在，喻運行時筆鋒之送到處，不可稍忽也。

（四）掠者拂也，撇也，而謂之掠者，側鋒左出，借勢於策，迅筆左出，取其峻險，

倘畫爲撇拂，則輕薄無此肥厚矣。

(五)崔子玉八法陰陽遲速論云：左激逆揥爲遲澀，左揭腕行掠是輕疾。

(六)顏魯公八法頌：掠彷彿以宜肥。

(七)柳柳州八法頌：掠左出而鋒輕。

按：掠爲長撇 用努法下引左行，而展筆爲掠。後人撇端多尖頴斜拂，是當展筆而反斂鋒，非掠之義，故其字飄浮無力。

右上爲啄

(一)如鳥之啄物。

(二)下筆時要如鳥嘴啄物，按筆蹲鋒，以疾爲是，但力仍須貫注。

(三)啄者亦撇也，不書撇者，取鳥啄物之義。

(四)如鳥之啄食，甫張口而急合，以喻筆鋒之乍開而急斂；所斂之處，若鳥啄之尖且銳，非力貫注到不能致。

倘畫爲撇拂，則輕薄無此肥厚矣。

(五)崔子玉八法陰陽遲速論云：左激逆搶爲遲澀，左揭腕右掠是輕疾。

(六)顏魯公八法頌：掠彷彿以宜肥。

(七)柳柳州八法頌：掠左出而鋒輕。

按：掠爲長撇　用努法下引左行，而展筆爲掠。後人撇端多尖穎斜拂，是當展筆而反斂鋒，非掠之義，故其字飄浮無力。

右上爲啄

(一)如鳥之啄物。

(二)下筆時要如鳥嘴啄物，按筆蹲鋒，以疾爲是，但力仍須貫注。

(三)啄者亦撇也，不言撇者，取鳥啄物之義。

(四)如鳥之啄食，甫張口而急合，以喻筆鋒之乍開而急斂；所斂之處，若鳥啄之尖且銳，非力貫注到不能致。

(五)崔子玉陰陽八法遲速論云：啄筆者，左臥筆挫鋒向右爲遲澀，右揭腕左擺是峻疾。

(六)顏魯公八法頌云：啄騰凌而速進。

(七)柳柳州八法頌云：啄倉皇而疾掩。

按：啄爲短撇，如鳥之啄物，銳而且速；運行須初展毫而急斂如鳥啄。

右下爲磔

(一)翌先謂之磔，筆鋒騰發也。

(二)下筆時以不疾不徐　左欲侵駐而去之，盡其勢，然後輕揭而暗收。

(三)如刑之有磔也，使右偃之而皮裂骨碎，此喻鋪毫之極致。因鋪毫至此，甚難收斂，必欲急收而急斂之，是窮筆法，用力之妙，把握在我者也。

(四)磔者波也。而謂之磔者，微直曰磔　平橫曰波，其法鋪豪戰行，不徐不疾，欲盡復駐，故勢以磔。

(五)崔子玉八法陰陽遲速論云：磔筆者緊趯戰行爲準[illegible]右上是峻疾。

(六)顏魯公八法頌云：磔仰趞以遲移。

(七)柳柳州八法頌云：磔趯趞以開擎。

(八)姜堯章云：結束豎實者字之手足，伸縮異度，變化多端，要如魚翅鳥翼有翩翩自得之狀。

按：磔卽捺，勒筆向右斜下行，鋪平筆鋒，盡力開散而急發也。後人學爲蘭葉之勢，波盡處猶婀娜再三，斯可笑矣。

近人有主張永字九法的，卽於八法之外，另加「┐」折筆。古人無折筆，因篆書作「○」圓而爲一，隸書作「丁」分而爲二。但草書，行書，楷書，均有「┐」筆，故今人論永字八法，應多添「┐」筆爲折。運行之法，如鋼絲垂折，折摺而未斷，其形如磬折，其意如鈴圓，非如斬金截鐵之露鋒芒，折肱脫體之弛筋肉。因爲折筆可從縱橫離合四者觀之的。今人忽此筆者很多，故論永字八法，實應於側、勒、努、趯、策、掠、啄、磔之外，加折而成永字九法。

篆書隸書無折筆以前，古人對於永字八法無不精通的，自有草書而後，各名家運行

折筆更見精奇，可惜鍾、張等，視爲神祕過甚，幾乎失傳。幸後代人間有闡述，得以不絕如縷，終以玄妙其詞，學者頗難體會。因爲萬字始於點畫，如點畫不工，書法何能成就！現在把它詳述出來以後，學者可以體察練習了。

第六節　歐陽詢運行八訣

歐陽詢以爲永字八法，尙不能完全包括一切字的點畫，故增益減少其所有無，而成運行八訣。其解釋特偏重其態勢：

（一）、如高峯之墜石。

（二）一如千里之雲陣。

（三）丿如勁松倒石，落掛懸崖。

（四）㇏一波常三過筆。

（五）、澂長空之初月。

（六）丨如萬歲之枯藤。

（七）丿　如利劍截斷犀象之角牙。

（八）㇆　如萬鈞之努發。

這八訣的增益減損，到很適當，誠可補助永字九法的不足，雖未講明運行的具體方法，但於其態度之形容，亦甚生動，可為學者研習之助，故并述於此。

第七節　李陽冰運行廿四法

前數節論列的各種方法，已算相當具體和明顯，如還要求進一步的明白詳盡一點，再把唐人李陽冰的二十四條運行方法，條舉詳釋於後，以作參考。



點法口訣云：作點向左，以中指斜頓向右，以大指齊頓作報答，更以中指挫鋒，須收鋒在內，按筆收之，又屻下其筆，含濡其鋒，摩輪軸心，然後收筆，填任圓牢。

（一）禁經云：點如利鑽鏤金。

（七）丿如利劍截斷犀象之角牙。

（八）𠃌 如萬鈞之努發。

這八訣的增益減損，到很適當，誠可補助永字九法的不足，雖未講明運行的具體方法，但於其態度之形容，亦甚生動，可爲學者研習之助，故幷述於此。

第七節 李陽冰運行廿四法

前數節論列的各種方法，已算相當具體和明顯，如還要求進一步的明白詳盡一點，再把唐人李陽冰的二十四條運行方法，條舉詳釋於後，以作參考。



點法口訣云：作點向左，以中指斜頓向右，以大指㨖頓作報答，更以中指挫鋒，須收鋒在內，按筆收之，又屻下其筆，含濡其鋒，摩輪軸心，然後收筆，填任圓牢。

（一）禁經云：點如利鑽鏤金。

（二）王右軍云：作點皆須落落如大石之當衡。

（三）牛蹲法：「宜」字上用之，爲遜其旁點，又側下其筆，使墨精暗墜，徐乃反揭，則稜利矣。

（四）點不變，爲布棋，故點貴通變。更有打點單以指送筆，似打物之勢，甚難用也。



畫法口訣云：作橫畫，皆用大指遣之。若作策法，卽用名指拈筆上；若作勒法，卽用中指鈎筆澀進，復以中指頓筆，然後大指遣至盡處。三勢相進，用法不同也。

（一）鱗勒法：須仰收，緊走仰收，似長舟之截小渚，兩頭起勢，使芒角不失遒勁。

（二）禁經云：畫如長錐界石。

（三）借勢法：不策不鱗勒，稍徐收之，取古勁枯澀，無求銛利，凡「在」字上宜用之。

（四）抬筆法：初緊策，中抬鋒，輕勁徵勒向右。鍾書「宜、示」字上用之。

(二)王右軍云：作點皆須落落如大石之當衢。

(三)半蟀法：「宜」字上用之，爲遜其旁點，又側下其筆，使墨精暗墜，徐乃反揭，則稜利矣。

(四)點不變，爲布棋，故點貴通變。更有打點單以指送筆，似打物之勢，甚難用也。



畫法口訣云：作橫畫，皆用大指遣之。若作策法，即用名指指筆上；若作勒法，即用中指鉤筆澀進，復以中指頓筆，然後大指遣至盡處。三勢相進，用法不同也。

(一)鱗勒法：須仰收，緊走仰收，似長舟之截小渚，兩頭起勢，使芒角不失遒勁。

(二)禁經云：畫如長錐界石。

(三)借勢法：不策不鱗勒，稍徐收之，取古勁枯澀，無求銛利，凡「在」字上宜用之。

(四)指筆法：初緊策，中枯鋒，輕勁徵勒向右。鍾書「宜、示」字上用之。





(五)書不變爲布算，行草法云：勢須險策，露鋒飛動爲勝。

三畫法口訣云：上潛峯平勒，中背鋒仰勒，下緊趯覆收，各遞相解摘。

(一)古經云：黃庭經「三關」字用。

(二)草法：上鳳側，中側，下奮筆橫飛，遞相聳峙，以險利爲勝。

懸針法口訣云：鋒須先發，管逐勢行，趯筆緊馭，澀進如錐畫石。

(一)禁經云：懸針如長錐綴地。

(二)右軍云：懸針垂露，難爲體制，喻通變也。

(三)衞夫人云：如萬歲之枯藤。

(四)懸針法：蘭亭「年」字，盡其勢也。

(五)張敬玄云：「中」字中畫，宜卓筆直審疾抽，「事」字中畫，宜直下筆便挑，不宜停筆。

垂露法口訣云：鋒管齊下，勢盡，殺筆縮鋒；又始築筆而極力，終駐鋒而作勢；又無垂不縮，此言頓筆，以摧挫爲功。

(一)右軍云：堅如春筍之抽寒谷。







(二)臨池訣云：玉露本篆脚，名玉筯，如古釵倚物也。

背抛法口訣云：蹲鋒緊掠，徐擲之；速則失勢，遲則緩怯。

(一)臨池訣云：此鍾法稍涉八分尾法，引過其曲，轉蹲其鋒，又徐取而蹲趯之，不欲出，須暗收，使其負芒刺則善。

(二)右軍云：緩毫蹲節，輕重有準。

(三)庾肩吾云：欲抛還置，駐鋒而後趯之也。

抽筆法口訣云：左罨掠須峻利，右潛趯而戰行，待勢卷而機駐，揭摘出而暗投，若便抛必流滑俗淺，又側起平發，緊殺按波爲抽筆，從腹內起。

(一)庾肩吾云：將放更留。

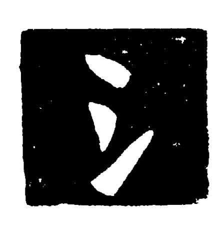
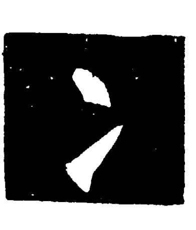
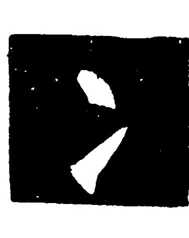
(二)「又、人」字第二筆云：擬引抑拽，是也。「夫、木」等字亦同。

背趯法口訣云：悉以中指遣至盡處，復以名指拒而趯之。

(一)張旭拆枝法云：意盡乃收而趯之。

(二)唐太宗云：爲戈必潤，貴遲疑而顧。

(三)張敬玄云：戈脚宜斜筆直抽，所以名直者，緣上實下自成也。



散水法口訣云：上嘓側，中偃，下潛挫趯鋒。

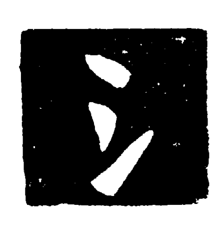
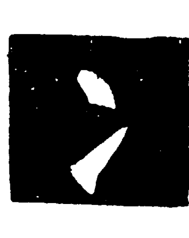
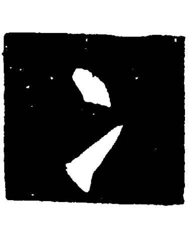
(一)臨池訣云：或藏或露，狀類不同，要遞相顯異，若頗有兩點相近，而下點當高。此名潛相矚視；外雖解摘，內相附屬，爲上中潛鋒暗嘓，下峻趯潛遣，蓋鍾法也。

(二)行書勢微按而鉤揭，以輕利爲美。

冰法口訣云：上側覆殺，下築而趯之，須相承揖，幷連嘓側輕切，「率」字左右用之，草法須借勢捷遣，若緩避則爲病也。

烈火法口訣云：嘓鋒閒按。卽臨池訣所云：須各自立勢，抵筆乾嘓，所謂視之不見，考之彌彰。

聯飛法口訣云：暗嘓微駐，輕揭潛趯，筆鋒連綿，相顧不絕也。亦卽禁經云：聯飛如雁當秋，樂毅論「燕、然」等字用之。



散水法口訣云：上衄側，中偃，下潛挫趯鋒。

(一)臨池訣云：或藏或露，狀類不同，要遞相顯異，若頗有兩點相近，而下點當高。此名潛相矚視，外雖解摘，內相附屬，爲上中潛鋒暗衄，下峻趯潛遣，蓋鍾法也。

(二)行書勢微按而鉤揭，以輕利爲美。

冰法口訣云：上側覆殺，下策而趯之，須相承揖，幷連衄側輕切，「率」字左右用之，草法須借勢捷遣，若緩避則爲病也。

烈火法口訣云：衄鋒開按。即臨池訣所云：須各自立勢，抵筆乾衄，所謂視之不見，考之彌彰。

聯飛法口訣云：暗衄微駐，輕揭潛趯，筆鋒連綿，相顧不絕也。亦即禁經云：聯飛如雁當秋，樂毅論「燕、然」等字用之。



顯異法口訣云：上點駐鋒，左右挫鋒，橫波按筆，勢須相顧。

平磔法口訣云：不遲不急，戰筆側去，勢卷不可便出，須駐鋒而後放。

(一)鍾元常每作磔筆，須三過折筆。

(二)唐太宗曰：為波必磔，貴三折而遣毫。

勾裏法口訣云：圓角趯鋒作努法，勢未盡而趯之，若盡而趯之則傷氣。

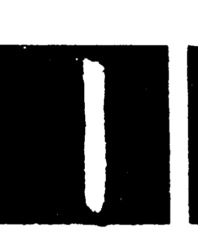
(一)顏魯公云：勾裏法用筆，如紙下行，「日、月、目、因、囧、岡、向一等字用之。

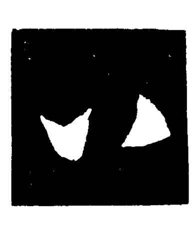
(二)張敬玄云：「固」字轉角之勢，初不宜稜角努張，以是體俗也。非特「固」一字，但有轉筆，一切貴其圓潤。

勾努法口訣云：圓角激鋒，待筋骨而成，要如武人屈臂。

衛夫人謂為勁努法。「勻、均、勿」等字用之。





舊筆法口訣云：左側而獨立，中蝌側而右鈎。

衫法口訣云：上平點，中啄，下蝌側。

外臂法口訣云：左峻捺，中潛鋒蝌挫，右則蹲鋒外擲。

豎畫法口訣云：抬筆緊策，挫鋒上下豎直也，「尙、書」字中豎用之。

曾頭其脚法口訣云：左潛揭而右啄，「曾」字頭用之；左啄而右側，「其」字脚用之。







暗築法口訣云：駁鋒直衡，有點連物，則名暗築。「月」字「其」字內二點用之。

衮筆法口訣云：須按鋒上潛下衄，又按鋒上蹙衄之。「令、今」等字是也。

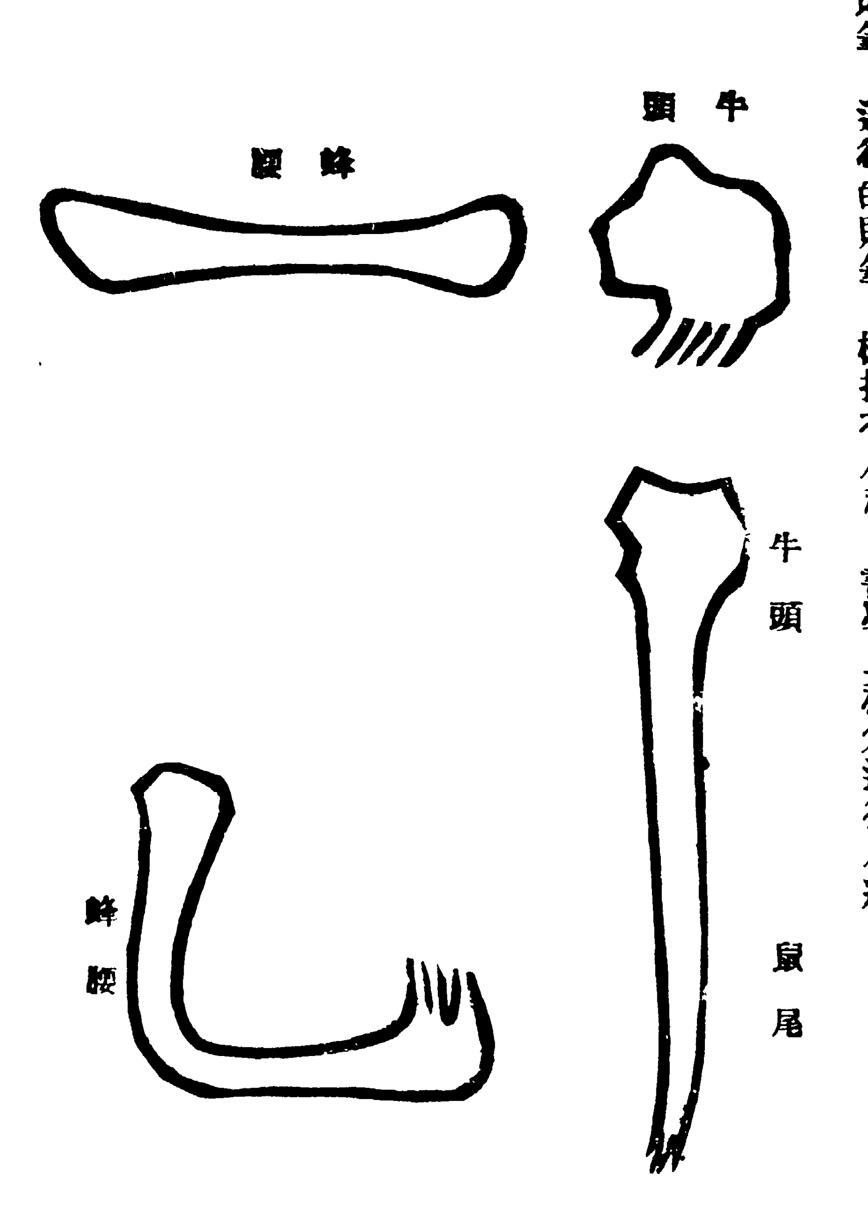
縮出法口訣云：上磔衄鋒，下磔出之，此八分法。蓋避雙出也。

又「𢦏」字上縮鋒作努，下出鋒作趯。

陽冰爲唐代名家，其篆書，世稱可接李斯。唐人專重結構，故精於法度之書家特多。此二十四法，過於偏重運指，故作學者講法度的參考則可；作研習的準繩則不可。

第八節 運行八病

關於運行的方法，前幾章已論列相當的多，現在要講到運行的弊病了。這卽是俗語說的敗筆，運行的敗筆　概括有八種，書學上稱爲運行八病。



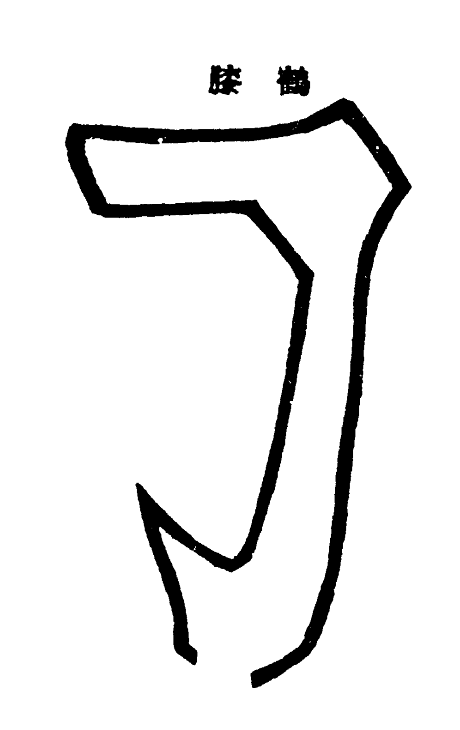
（一）牛頭　是起筆太重，反復塗抹，如牛頭一樣。

（二）鼠尾　是運行到最末，力微畫細，如鼠尾一樣。

（三）蜂腰　一畫之首尾很重，中間很小，如蜂腰。

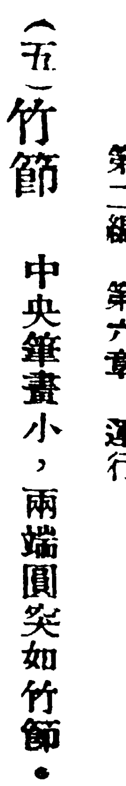
鶴膝

鶴膝

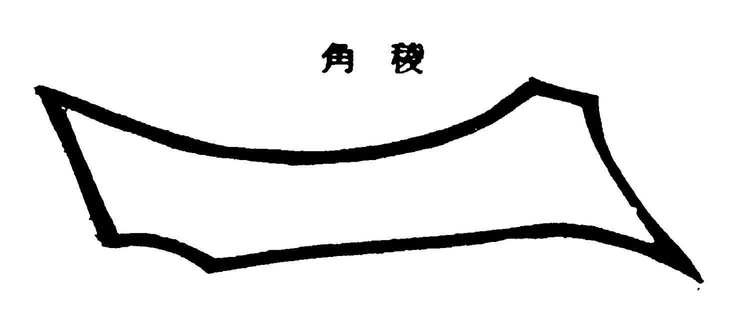


（四）鶴膝　筆畫兩端輕，中央重，如鶴膝形。

（五）竹節　中央筆畫小，兩端圓突如竹節。



竹節



稜角

（六）稜角　筆法起止不乾淨，露稜現角。

(七)折木　如木之折斷，無切面，而現刷形。

(八)柴担　如担物之扁挑，中高端低，或中低而端高。

折木

柴担

柴担

上面八種都是敗筆，有一於此，全字都減色了。學者練習書時，要好好檢查，否則

習慣成自然以後，改掉不易的。

第九節　筆勢論

古人論書，以勢爲先，中郎說九勢，衞恆說書勢，羲之說筆勢；因爲書是有形的東西，有形便有勢，兵家重形勢，拳術家重撲勢，必須得勢才能操勝算。右軍筆勢論說：一正腳手，二得形勢，三加遒潤，四兼拗拔。張懷瓘說：作書必先識勢，則務遲澀，遲澀分矣，求無拘繫，拘繫無矣，求諸變態，變態之旨，在乎奮研，奮研之理，資於異狀，異狀之變，無溺荒僻，荒僻去矣，務求融采。古人這一切的話，都較比玄妙，學者不易得到要領。如果要明白具體點說，如何才有筆勢呢？那須要澈底明瞭和精練下列各點：

(一)方圓　方用頓筆，圓用提筆，頓筆外拓，提筆中含。外拓的雄強，中含的渾勁，外拓是隸書運行法，中含是篆書運行法。方筆的使轉爲折，筆斷而後起，圓筆的使轉爲轉，筆換而不斷。如漢的張遷碑，景君碑等，都是方筆；如石門頌，揚淮表等，都

是圓筆。古文如盂鼎，今隸如鍾、顏、歐、蘇等，都是外拓；大篆如毛公鼎、今隸如王、虞、黃等，都是中含。論運行法的步驟，則當先學方筆，再學圓筆；論運行的筆姿，則最好爲方圓並用，或體方而用圓，或體圓而用方，如北碑之鄭文公下碑，南碑之爨龍顏等，都是方圓并用。自然專攻方筆，或專精圓筆，亦無不可；不過要不流於呆版，則宜方圓兼備，才算得勢。

(二)輕重　用筆輕重，代表人的個性，重的令人有沉著痛快之感，輕的令人有超越秀拔之感。輕重之分，有關執筆的部位。（參看執筆章）用一分筆的，它的書纖勁，叫蹲鋒；用二分筆的，他的書豐腴，叫鋪豪。古人書有專精一體的，即終身於執筆的筆位不變。不過講究筆勢的，以能兼用輕重之法爲佳。這裏所謂的輕重之法，還有一層意思，并不是單在筆位上去常常掉換，事實上也不可能去常常掉換；要在運行上去分輕重。運行時用力輕的，其筆畫纖細；運行時用力重的，其筆畫豐腴。一味的輕，或一味的重，都單純而呆版；必須要輕重兼施，使筆畫纖細豐腴兼備，如此運行，自然得勢。

(三)峻澀　峻是運行得快而有力，澀是運行得慢而有力。峻包含疾或急，其勢雄

強；澀包含遲或徐，其勢沉勁。峻的有挺骨，澀的有勁肉。古人有專長峻或專習澀的。長史見担夫爭路而悟筆法，是得峻勢，東坡見逆水行舟，而解書道，是得澀勢，不過大體都是峻澀兼用，才更能完美。唐太宗說：緩則滯而無筋，急則病而無骨，橫毫側管，則鈍慢而無肉，豎筆直鋒，則乾枯而露骨。及其悟也，思與神合，同乎自然。這些話都是說不要專長一樣，必須二者兼用，纔得乎自然。康有爲說：側之必收、勒之必澀，努之必戰，此千古書家之公論，各家之所必同者也。然諸家於八法體勢各異，但熟玩諸碑可得之。這也是說峻澀兼用，才有筆勢，筆既得勢，字才有神態。

總之，方圓、輕重、疾澀，不要偏長，貴在兼用，至於如何兼用，本無定法，可多以古人碑跡參用之。

第十節　運行要旨

李斯云：「用筆法，先急迴，後疾下，鷹望鵬逝，信之自然，不得重改，如游魚得水，景山興雲，或卷或舒，乍輕乍重，善思此理可見。」

蕭何的論筆道云：「夫書勢法，猶若登陣，變通正在腕前，文武正在筆下，出入須有倚伏，開闔藉乎陰陽，每欲書字，喻如安營下寨，穩思審之，方可用筆，筆者心也，墨者意也，書者營也，力也、通也、塞也、決也、依此臻妙矣。」

蔡中郎曰：「書者散也，欲書先散懷抱，任意姿情，然後書之。若縮閑務，雖中山兔毫，不能作也。先默坐靜思，隨意取擬，言不出口，心不再思。沉密神彩，若對人君，則無不善矣。字體形勢，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若春夏秋冬，若鳥啄形，若虫蝕木，若利戈刃，若強弓矢，若水火，若樹雲，若日月縱橫有象，可謂書矣。」

中郎之女琰，字文姬，說得更玄妙：「臣父造八分時，夢神授筆法曰：書肇於自然，自然既立，陰陽生焉，陰陽既生，形氣立矣，藏頭護尾，力在字中，下筆用力，獻酧之麗，故曰勢來不可止，勢去不可遏。書有二法：一曰疾，二曰澀，得疾澀二法，書妙盡矣。夫書稟乎人性，疾者不可使之令徐，徐者不可使之令疾，筆惟軟，則奇怪生焉。」

歐陽詢付善奴祕訣云：「每秉筆必在圓正，實氣力，縱橫輕重，凝思靜慮，當審字

勢，四面停勻，八邊具備，短長合度，粗細折中，心眼準程，疎密欹正，最不可忙，忙則失勢，次不可緩，緩則骨癡，又不可瘦，瘦則形枯，復不可肥，肥則質濁」一

上面古人所講這些話，都相當玄妙，爲便研習起見，把運行要旨，列述如次：

第一、意在筆前　臨書前宜清靜無爲，凝思靜慮，預想字形大小疎密，而筆運在心。先要胸中有字，然後指間有字，指間有字，然後紙上才有字，所謂得心應手。

第二、逆入平出　逆入是下筆取折勢，欲左行先右折，欲右行先左折，欲下行先上折，此於三折法內已說明。平出卽舖豪，一點一畫，須使筆鋒散開，毫舖紙上，而中鋒在萬毫中央。卽包世臣所稱中線。毫舖，則萬毫齊力，筆勢嶮險，包世臣所謂雙鈎卽此也。

第三、筆筆從點起　起筆旣折後，卽須重按，使成點。成點時須沉着有力，旣成點而將筆鋒提起，筆鋒自然散開，平舖紙上。毫鋒平舖，則每毫皆負同等力量，乃得萬毫齊力。若不能成點，則毫不能散開，成點後若不提起，則毫仍舖不平，卽不能成雙鈎也。

第四、筆筆中鋒　毫平舖後，要把握中鋒須豎在中央，然後兩邊之毫均衡，筆

力始能平均。古人所謂豎鋒即此意。今人往往誤解豎鋒，以為是要筆管正直。須知豎鋒并非豎管，以手指生理情形，筆管不易豎正，且筆管豎正，運用亦不靈活，運行亦難得勢。鋒不能正中，無論如何書不能精，而書精的人，無不是筆管稍欹的。

第五、筆筆送到　毫既散，鋒既豎，然後遝萬毫齊力以力行。力行貴用力在勻，自起筆至收筆時，始終如一，不可稍為鬆懈。尤於收筆時，平豎則垂頓後回筆，懸針及掠磔等，亦應力到收筆時，暗回而空折，萬勿去而不返。筆鋒雖可藏可露，藏的固須力到後實收，而露的亦須力到後空收，今人多不知此，故於懸針及掠磔，特顯筆弱。

第六、筆筆斷而後起　筆筆斷而後起，即轉換處的祕奧。凡轉折及筆意連綿處，筆宜轉換，轉換之法，筆宜斷折，如兩畫各完其勢，分離獨立然。此即筆筆有頭尾，拆開合攏，均得自然。今人多不知此，而一意連綿，一勢蹿接，其筆力之軟弱，顯于此矣。

第七、一勢永逸　先審運行之疾徐滑澀，當輕當重，當疾當徐，靜坐凝思，心有成竹，精研前數節運行之法，廣參古碑名蹟點畫之勢，用意如行雲，行鋒如流水，一氣呵成，不塡不改。雖運行之道，不可一瀉無餘，然精妙之處，全在形勢天成。否則氣

傷於強墨，神滯於重填，遍體瑕疵，毫無風韻也。

上述的七個方法，不能缺一。若準此以作書，則書法之成就與否，只是學力的深淺關係，但絕不會誤入岐途，自慚鄙俗的。

第七章 結體

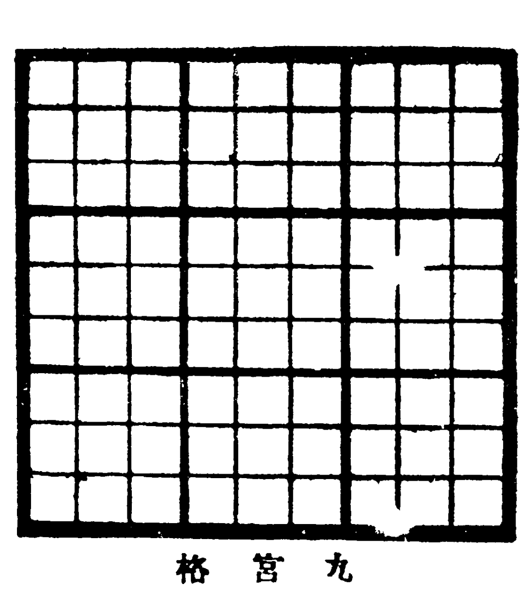
自從有書契以來，文字數目，隨文化的進步，社會的需要，一天一天地增加。根據許慎說文說：後漢的字數，已有九千三百多個。顧野王的玉篇說：南朝字數，已增至二萬二千多個，到明朝已增加至三萬以上了。就洪武正韻裏的字數算，到清代康熙時，已增加到四萬六千多個。字數雖隨年代而增加，但實用的，只一萬左右，至普通所用的，更只有三四千。總之，字數雖日益增加，而構成字的點畫，毫無改變，其措施點畫的法度，也沒有改變，這種一個字中，其點畫措施的法度，通常稱為一個字的結構，或安頓，又稱間架，在書學上的學名，則叫結體，以下分別討論之。

第一節　唐九宮格

澗簡緣的翰林要訣，論九宮格說：隨一字之點畫的多和少疎和密，作成分數比例，來畫成九九八十一個的正方形周界，叫九宮格。用九宮格的方法，先就歐陽詢，柳公權，或顏魯公，何紹基等的法帖，用紅線分度畫成九宮格。自己另用九宮格的紙，比照已畫成的法帖上之九宮格，放大或縮小，一一臨摹，注意其屈伸變換之意，絲毫不要有差失，等到把這四家字體，練得很熟以後，再學其他家派法帖。法帖字大，以分度小的九宮格，縮小它，法帖字小，以分度大的九宮格放大它。就像黃庭經，樂毅論的小楷，放大成方丈，都可以的。此外用紅的九宮格，或將九宮格漆成的棐版，把許氏說文上的偏旁字樣，一一地分度練習摹擬，務要寫得很精熟，內有雄勁的氣力，外有婉麗的姿態，那就算九宮格的初步完成了。

九宮格字體的結構法，是唐人創製的，後來學帖的人日多，講法度的人日衆，採用九宮格習字的，也格外的多，而且成效亦大，用這種九宮格來練習書法，甚宜於大小篆

，石鼓文，眞書，楷書等，若用之於行書，草書，則不行。因爲行書，草書，貴乎活潑流利，其結體皆乎神韻自然，不能以分度的九宮格來限制它。就習用九宮格學習大篆，小篆，石鼓文，眞書，楷書等，於練熟之後，也要把結體的長短廣狹，加以自己的主意，不宜老守成法，至於呆版，須求自然的奇趣，及生動的氣韻。李北海云：「學我者病，似我者死」，這兩句話，於研習書學，有極大的價值。



九宮格

九宮格的畫法，每一字爲一大方格，外圍畫界的線很粗，格內用較輕的線畫一井字，於井字各空白中，用細線再畫井字，則大格中共八十一格，分度要勻均，摹擬時，每點每畫：要舒展布到，不可苟且一筆。任何一字，不管它疎密斜正，必有其精神挽結的地方，這地方就是那字的中宮。先審一字中宮之所在，然後以那字的頭目手足，分布於中宮旁的八宮，把那字的長短虛實，分布停勻，各部位纔算安置得所。所以寫九宮格的人，必須

先求研中宮的所在。

包世臣主張大九宮的說法，照九宮格的式樣，橫三列，縱三行的排列，共得九字，叫大九宮。其居中那一個字，便是大九宮的中宮。這個字必須統率上下四方的八個字，同時，這八個字都要有統一朝向的趨勢。逐字看去，大小兩中宮，都要圓滿，才像文章之有綱領，可以提挈，不致抓不起來。明乎此，自然知道其中的生趣。宋以來的書家，專做放大移縮古帖的工夫，不曉得在本字上求條理，所以寫九宮而能合九宮的很少。說明顯點，就是沒有能體會大小中宮的訣竅。如從周、秦、漢、魏、兩晉的篆分碑版，去細心涵詠，沒有不合這大小中宮的道理。世所傳的賀捷克表、黃庭經、樂毅論、東方畫贊、洛神賦等帖，以及三代鐘鼎文字等，都沒有橫格。其每字布勢，奇縱行聚，合通篇而成爲大九宮。就是像行書的蘭亭、玉潤、白騎、吳興、外出等帖，雖變化萬千，但沒有不得大九宮的法度。及至唐時書家，始畫橫格，卽行書也加橫格；然也有深得其祕奧的人，如徐會稽、李北海、張郎中三家，他們所傳存今世的東西，也可以應驗大九宮的道理。

第二節　變九宮格

自從唐代創製九宮格以後，研習法帖的人，都肯用它，而且得到的效果也很大。直到現在許多父兄和老先生們，教他們的學生和子弟們，仍然沿用它。但對於變九宮格，研究應用的較比少。變九宮格，是清代的蔣勉齋所創制，把原來的九九八十一宮，減成六六三十六宮。又從這三十六宮的式樣，演出四種形式。形式雖是四種，而原理與九宮格，完全一樣，雖有多少之不同，亦不過只是數目上之舍繁就簡而已。

(1)

圖(1)是變九宮格的初型，每邊九宮去三宮，合剩三十六宮，比唐代九宮格八十一宮少了四十五宮。

圖(2 把初型的變九宮格，去其左右兩行所包含的十二宮，準備寫較長的字體時用的。長形字，只寫中間四道，以兩邊所去的兩行爲隙地，其他用法則同前。

(2)

(3)

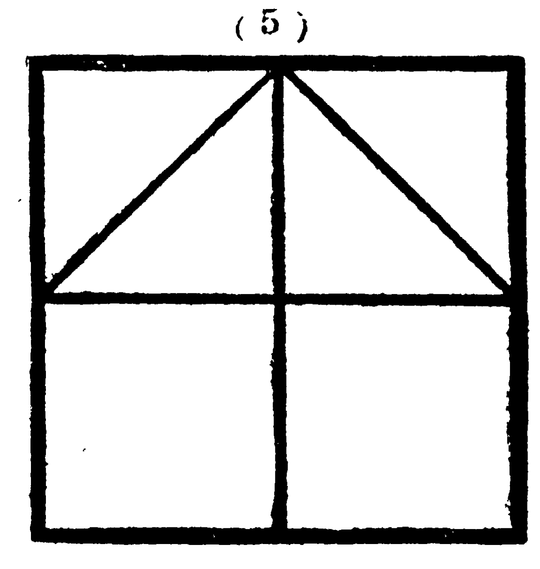
圖3 是把初型的變九宮格的上下端的兩列，及其兩列所包含的十二宮去掉。這是準備寫字體扁平及字體甚短時用的。遇着形體短的字，只寫中間四道，上下兩端之兩列，及兩列所包含的十二宮作爲隙地。其他的用法，與初型的變九宮格及唐九宮格同。

（4）

圖（4）像個回字，也是拿九宮格的初型以變成的，以準備寫方體的字用，如國、囚、因、園等。外面的口字，寫在第二層，口內的字，寫在最內層上面，其布勢與注意點與前同。

圖（5）是個田字形，在它的上端，兩宮，加上四邊形的對角線，樣式雖較不同，仍然是由初型的變九宮格變化出來的，凡以人、入等蓋下的字，都照它。如會、合、金、舍等字。一撇一捺，宜左右均分，以三角形的頂點作撇捺尖端的結合處，然後再布置其他筆畫，纔沒有過分和不夠的毛病。

（5）



變九宮格的方法，看來是好像簡單化，實在比九宮格在用途上還麻煩些。而且市面上既沒有它賣，畫起來，比九宮格還麻煩

，同時，學帖用九宮格，已經算很機械了，如果再用比九宮格更機械的變九宮格，實大可不必。所以現代用變九宮格的究竟少，而用九宮格的還是多些。

第三節　歐陽詢結體三十六法

先秦以前的書，取材於自然，以自然之物象，而作成文字，所以那時文字的結體，得自然之妙化，并不拘于法度，而斐然成章。秦以後，小篆繆篆盛行，漸失自然之妙化，而成爲機械的，[illegible]流動，隸書、眞書之後，則完全與自然脫離。至唐代，專講法度，雖宋人講意態，[illegible]人則[illegible]，歷代講帖學的都承襲唐人窠臼。唐代論結體法度最詳盡的，有歐陽詢的三十六法，雖然有些人懷疑不是他所創制，以爲是後代臨歐帖的人探討而得的。不管它實情如何，總之可以作結體的參考，現在把他的三十六法條舉如次：

排疊　字的排疊，須要疎密停勻，不可或寬或狹。像「壽、臺、筆、麗、贏、爨、系、旁、言」之類，要觀筆畫的多少，來定它所佔空間的寬窄，筆畫多的，佔的空間多，筆畫少的，佔的地位窄。可酌量情形，以得自然之趣爲好，也不可過於呆版。

避就　字的避就，是避密就疏，避險就易，避遠就近。就是密的地方，不要讓他發展，要將就疏的地方；避免難的險的地方的任意發展，要將就易的地方；筆畫遠的要將就近的，使彼此映帶得宜。又如「廣」字外面的一撇，與裏面的一撇，兩丿不要相同或平行。「產」字的外「丿」向下，則內邊的一「丿」須向左，「逢」字的「乀」拔出，則「夂」之「㇏」應作點，也是避重疊而就簡易。

頂戴　一個字上截筆畫多，而下截筆畫少的，如「疊、壘、藥、鸞、鶩、鷺、鬢、髮、醫、」等字，像人的頂戴一樣，不要使其上重下輕，頭大尾小，要上下相配，而承受得力，如泰山之安。

穿插　穿插是字體的交錯。字體筆畫有交錯的，如中、弗、井、冊、禹、禺、爽、爾、襄、甬、耳、婁、由、垂、車、無、密、之類，須要疏密，長短，大小，粗細，布得勻停，即所謂「四面停勻，八面具備，」的意思。

向背　字體筆畫有相向的，有相背的。向背的當中，各有各的體勢，不可差錯。相向的，如「非、卯、好、知、和」等，相背的，如「兆、北、肥、根」等之類。須審察它的背中有向，向中有背的氣勢，否則分離偪促，不僅漫無風韻，而且字基也不穩的。

偏側　有些字體是正的，但欹斜偏側的也很多。如「心、戈、衣、戀」之類，是偏側向右的；「夕、朋、乃、勿、少、厷」之類，是偏側向左的。又如正而兼偏的，「亥、女、丈、又、互、不」之類，其寫法要偏的寫正一點，正的寫偏一點，隨它的勢來定，要得乎自然之妙，不可過於抑制，也不可過於放任。

挑挖　字的形體，像「戈、弋、武、九、氣」之類，是右邊多而重一點的，須向左邊挖一點。如「獻、勵、鵲、斷」之類，左邊多而重的，就須要向右邊挖一點。又如像「省、炙」之類，上端偏的須得向下挖一點。

相讓　字的左右邊，不管多或者少的，要彼此相讓，纔不致不相調和。如「馬」旁、「糸」旁、「鳥」旁等，須要左邊平直，右邊纔好作字。否則彼此妨礙，不便相配。如「織」字，要中央的言字上畫短，讓兩邊糸字出頭。又如「辦」字，中間力字須靠近下方，讓兩邊辛字出頭。又如「鷗、鷃、池」等字，兩邊旁都是上面狹，下面寬，必須相讓，否則便擁擠呆版了。

補空　像「我、哉」等字，同「戚、戟、戈」等字的作點，是不相同的。「我、哉」等字，左邊實的，右邊點須要配合適當；反之，「戚、戟、戈」等字，左邊空的，右邊點

便不可過於擁腫。又如「護、辟、餐、饕」之類，四角的配合，非常要緊，如果不能自具神韻，便以四邊方滿的樸實方法，較爲勻稱。

貼零　貼零的意思，是指如「今、令、冬、寒」等字的下截，須要緊貼一點。

黏合　如「臥、鑒、非、門」等字，體本相離開的，便須要黏合一點，不要使它形處破裂。

滿不要虛　如「園、圃、圖、國、包、南、隔、目、四、匀」之類的字，須要周到塡塞，不露虛空。

意連　字體有形式像斷，而意思仍連貫的，如「之、以、心、必、小、川、水、求」等字，切不可因形斷而意也斷了。

覆冒　字有兩截，如「雲、穴、拳、奢、金、食、夆、巷、泰」之類的兩頭、宀頭、大頭、人頭、夂頭、共頭、夾頭等，要能覆冒下端，否則有下重上輕之勢。

垂曳　「都、鄉、卿、卯、夆」等字的垂畫，須要與各部相勻稱。「水、支、欠、皮、更、之、走、民」之類的曳畫，須要以整個字作主來取勢；不然，强則失之喧賓奪主，弱則失之頹駐無力。

借換　如醴泉銘的「祕」字，以「示」字右點，作「必」字左點。黃庭經的「庭」字與「魏」字，都是借換之例。又如「靈」字、法帖中或作「罡」，或作「巫」，也是借換。又如「蘇」字之作「蘓」，「秋」字之作「秌」，「鵝」字之作「鵞」等，也是因爲這些字的結體太難，所以互相掉換，叫「借換」。

增減　一個字難於結體的，可因筆畫而加添，如「新」字的寫作「新」，「建」字的寫作「建」等等。可因筆畫多而減少，如「曹」字之寫作「曺」，「美」字之寫作「美」等等。（這種作法、漢、魏、六朝，就早有，不獨唐代爲然。）就是只求它的體勢茂美，不論它在古時是如何結體的。

應副　一字中如有上下兩端、或左右兩半，筆畫相等，則上下左右，筆筆須要相應，這叫「應副」。如上下左右，疏密不等，則用比例方法，使上下左右筆畫相應，這也是應副。

撑住　字體獨立而有努戳筆的，須要能夠撑住，要能夠撑住，然後才勁健可觀。如「永、亭、享、丁、手、司、卉、苦、矛、巾、千、予、于、弓」之類是。

顧盼　一個有偏旁的字，必須左右相顧，如「射、行、謝、詩」等。又如一字中，

有左右中三部的，更要相迎朝顧，否則極易分離，這叫「朝揖」。

救應　凡作一字，一筆纔落，便當是第二三筆，如何救應，如何結裹？書學所謂「意在筆前，文向思後」，便是救應的意思。

附麗　一個字的形體，有宜附近，不可相離的，如「形、影、起、超、欽、勉」之類。又如有「文、欠、攴」旁的，又須以小附大，以少附多。

囘抱　囘抱向左的，如「曷、丐、易、菊」之類。囘抱向右的，如「艮、鬼、包、旭、它」之類。

包裹　有須四圍包裹的，如「園、圃、國、圈」之類；有須上包裹下的，如「尙、向」之類；有須下包裹上的，如「幽、凶」之類；有須左包裹右的，如「匱、匡」之類；有須右包裹左的，如「勾、匈」之類。

卻好　卻是彼此相辭，好是彼此相悅。「九、人」之類，是相卻的，「ソ何」之類，是相好的。

大成小　字以大成小者，如「門」、「走」、「下」、「大」是也。

小成大　字以小成大者，卽字之成形，及其小字，故謂之小成大。如「孤」字只在末後一捺，「寧」字只在末後一勾，「欠」字一捺，「戈」字一點之類，是也。

小大成形　蘇東坡云：「大字難於結密而無間，小字難於寬綽而有餘。」就是說大字小字，各具形勢，須要大字結密，小字寬綽，才算成形。

小大大小　小大大小，有兩種解釋：一種是說上大下小，上小下大，須要排得相稱。一種是說「日」字比「國」字小，不能與「國」字，寫成一樣大；「二」與「三」字很疎，不能與「罣」字等，寫成一樣密；必須使大小相稱，疎密合宜，才算得體。「大字促令小，小字放令大，自然寬猛得宜。」便是這意思。

左小右大　左小右大，是結體的病。人寫字很容易左小右大。這是病，應竭力矯正，使它左右相配。

左高右低　此乃字之病。左高右低，謂之聳肩，書者忌之。但據馮簡緣云：字體亦有左高右低者，如「卽」「郞」之類，右邊齊上，便不是書，不可專謂爲字之病也。

左長右短　此亦字之病。八訣所謂勿令左長右短者是也，馮簡緣云：字體亦有

左長右短者，如「缸」「扣」之類，右邊若長，亦不成字也。

褊　學歐書的人，易於寫得狹長，用褊使其結束整齊。收斂緊密，排疊扁平，則有老氣。書譜所謂「密為老氣」，便是此意。但據馮簡緣云：「歐書病在頭長脚短，褊者欲其相稱，非謂密也。書譜所謂密為老氣，非此之謂。」

各自成形　一字的各點畫，合而為一時，要使它很美妙，分而為各點畫時，也要各盡其妙，各個能獨立，自成一字，纔算工夫到家。今人寫的字，合起看還勉強可以，分開看，則簡直不能獨立，卽是不能各自成形。

相管領　使一個字的各部份，彼此顧盼不失位置，上端覆下，下端承上，左右亦然，與各自成形剛剛相反，一個是獨立，一個是獨立中的聯繫。

應接　一個字的點畫，要它能互相應接，如「小、八、忄」之類，是能自相應接的。三點的如「系」，則左點朝右，中點朝上，右點朝左；四點的，如「無、然」等，兩旁兩點相應，中間兩點相接。又「心」字諸點。也是相應接。其他如「撇、捺、水、木、州」等字亦同上例，須要應接。

以上這三十六法，相傳是歐陽率更所創制，可列為結體法度的參考，其間，有重複

的地方，也有矛盾的地方；而且有過於機械和呆版的毛病。不過古今相傳，用的人很多，也不無參考的價值。

第四節 李淳進結體八十四法

明朝的李淳進，採用歷代名家的傳授，增減而成大字結構八十四法，比李更的三十六法，較爲具體。其創制的經過，可從他上皇帝的奏章內，看得出來，他的奏章說：

「臣幼習大字，未得要領；後儒借楚章，授以李溥光永字八法，變化三十二勢，實而學之，漸有所得；後以又獲王右軍羲之之八法詩訣，與三昧歌，甄其妙用，亦覺有所進[illegible]也。雖然，用筆之法，近得頗熟，結構之道，實有未明。因取陳繹曾所著之書法，徐庭蔚所註之書法，求其蘊奧。見有：天覆、地載、分疆、三勻、及勾努、勾裹之法，總圖解之，共一百十三目，用而爲法書之，庶幾近于規矩；惜其紊亂，中間猶有未[illegible][illegible]冗、則去而不取，止選五十八目成法，緣未盡書法之道，臣忘其固陋，竊取陳徐二家法外之意，續添二十六目，如二段、三停、減捺、減勾等，同前共八十四目，就題曰

大字結構八十四法。又每法取四字作例，作論一道，以開字法之奧。」一這裏可見他的大字八十四法的根據和編成：下面述他的大字八十四法，幷附其「結構四字」例，及其論列於下：

天覆

宇宙宮官　要上面蓋盡下面，宜上清而下濁。

地載

直且至里　要下畫載起上畫，宜上輕而下重。

讓左

助幼卽却　要左高而右低，右邊須讓左邊。

讓右

晴蝀績峙　要右高而左平，左邊須讓右邊。

分疆

體輔顧順　左右平不相讓，如兩人幷立。

三勻

謝樹衛術　中間正而勿偏，左右致拱揖之狀。

二段

鑾響需留　要分爲兩半，相其長短，略加饒減。

三停

章意素累　要分爲三截，量其疎密，以布勻停。

上占地步

雷雪普昔　要上面闊而畫輕，下面窄而畫重。

下占地步

[illegible]界要禹　要下面闊而畫輕，上面窄而畫濁。

左占地步

數敬劉對　要左邊大而畫細，左邊小而畫粗。

右占地步

騰施故地　要右寬而畫瘦，左邊窄而畫肥。

左右占地步

弼辨衍仰　要左右都瘦而長，中間獨肥而短。

上下占地步

鸞驚嚳叢　要上下寬而稍扁，中間窄而勿長。

中占地步

蕃華衝擲　要中間寬大而畫輕，兩頭窄小而畫重。

俯仰勾趯

冠寇密宅　要上蓋窄小而勾短，下腕寬大而勾長。

平四角

國固門闌　上兩角要平，下兩角要齊，忌挫肩垂脚。

開兩肩

南丙兩而　上兩肩要開，下兩脚要合，忌直脚却肩。

勻畫

壽彊畫量　黑白點畫，須要均勻。

錯綜

馨聲繁繫　要三部交錯均勻，不致互相障礙。

疎排

爪介川不　疎排要疎闊，各撇要開展。

縝密

繼嬴纏纗　點畫要緊縮，若疎開則鬆散。

懸針

車申中巾　懸針須鋒，不宜中豎，中豎則無精神。

中豎

軍年單畢　中豎不宜懸針，懸針則不穩重。

上平

師明牡野　上平是小的在左邊，上面要平齊。

下平

朝敍叔細　下平是小的在右邊，下面要平齊。

上寬

守可亨市　下面不宜過大、上面要疎展。

下寬

春卷夫太　上面緊小短促，下面要開展。

減捺

爕癸食黍　復捺要減少，不減少則主客不分。

減勾

禁埜戔懋　複勾要減少，不減則輕重不辨。

讓橫

喜婁吾玄　橫畫都要長，才不像担擔。

讓直

甲干平市　要直畫正長而不偏短。

橫勒

此七也乜　橫勒若過於放平，則無筆勢。

均平

三云去不　長短須平均相配，相齊則失威。

縱波

丈尺吏臾

縱波的波，須要藏頭收尾。

橫波

道之是足

橫波的波，先要拓頸寬胸。

縱戈

武成幾夷

縱戈的戈，過彎曲則無力。

橫戈

心思志必

橫戈的戈，不宜挺直勾平。

屈脚

烏馬焉爲

屈脚的勾，要共包兩點。

承上

天文支交　承上的撇，要使乂對正中。

曾頭

曾善英羊　曾頭的字，要上開下合。

其脚

其具與典　其脚的字，要上合下開。

長方

囧周同冊　長方的字，四面要直而寬大。

短方

西曲包田　短方的字，兩旁要平開。

搭勾

民衣良長

搭勾的字，要另搭，否則筆勢苟且。

重撇

友及反夌

重撇的撇須宛轉，勿使兩撇平行。

攢點

采孚妥受

攢點的點須朝向，否則像砌石。

排點

無照點然

排點的點，勿平板如布棋，要貴變化。

勾努

菊匋蜀曷

勾努不宜向內裹，內裹則外難方圓。

勾裹

匍句勾勺　勾裹不宜用直努，直努則內難飽滿。

中勾

柬東米未　中勾的字，但求偏正生研。

綽勾

乎手予干　綽勾的字，亦尋研生偏正。

伸勾

紫貲旭勉　伸勾的字，惟在屈伸取體。

屈勾

鷹鳩輝頫　屈勾的字，要知體力屈伸。

左垂

弄并亦弗　左垂的字，右邊不得太長。

右垂

升叔拜卯　右垂的字，左邊須要縮短。

蓋下

會合金舍　蓋下的蓋，左右要平均分。

趁下

琴谷呑吝　趁下的趁，兩邊要平展。

縱腕

風鳳飛氣　縱腕要長，但怕蜂腰鶴膝。

橫腕

見毛尤兔

橫腕也要稍長，亦忌蜂腰鶴膝。

縱撇

尹户居庶

縱撇忌短，怕牛頭鼠尾。

橫撇

考老省少

橫撇喜長，也怕牛頭鼠尾。

聯撇

參彥形彤

聯撇，在以下撇之首，對上撇的胸。

散水

沐波池海

散水在以下一點之起鋒，應上一點之尾。

肥

土止山公

此等字宜肥，然忌擁腫，擁腫則顯更肥。

瘦

了卜才寸

此等字瘦，瘦忌枯削，枯削則形更瘦。

疏

上下士十

疏本稀排，乃用豐肥碩壯。

密

贏齋龜竈

密要安疏，須做輕細，勿宜粗重。

堆

晶品畾磊

堆重鋪勻，注意結合的地方，勿使過疏過密。

積

爨籃瘰鬱 繁複中取均勻整潔，否則形體刺眼難看。

偏

入八乙己 偏中要能勻稱，勻稱則其形勢始相安。

圓

曫巒樂欒 圓是要圓滿成圓形，不要露鋒芒。

斜

毋勿乃力 斜中須取方正，如不能方正，則形體更斜。

正

主王正本 正要四方不偏，如磐石泰山之安而不搖動。

重

哥昌呂主

重的字，下半要大，亦不可太大，上面宜稍小。

併

竹林羽弱

併的字，右邊要稍寬，左邊要稍窄能讓。

長

自目耳茸

長的字，不要使短，使短則變原形。

短

白曰白四

短的字不要求長，求長則不成體。

大

囊震囊槖

大的字要攢簇，如鬆散則不能站立。

小

厶口小工

小的字，要豐厚莊嚴，否則更形小。

向

妙舒飭好

向的字雖相向，但手足仍須迴避得當。

背

孔乳兆非

背的字雖相背，而脈絡仍是貫通。

孤

一二十丨

孤的字，筆畫忌輕浮枯瘦，否則更孤。

單

日月弓乍

單的字，筆畫要俊麗淸長，亦忌枯瘦。

李淳進這八十四法，共計三百三十六字，雖不能概括萬字，但準此也可舉一反三了。先把這三百三十六字記得嫺熟，寫得順手以後，仿此分類，收集更多的字來練習，隨時與這八十四法參照對比，研討其得失，取舍其成敗，則於結體之道，必有長足進步。

第五節　結體的要義

前幾節所講的，九宮格和變九宮格，是就法帖的模式，縮小放大，作摹擬的工夫。歐陽詢的三十六法，李淳進的八十四法，則專講結體的方法，摹擬法帖時，用得着它，臨寫碑帖時，也用得着它，自己匠心獨運，別有創制時，也可以採用。因為歐、李、兩氏的方法，詳盡而具體，極便於研習。其他討論結體的也很多，如王右軍的筆勢論，蘇東坡的書說，趙子固的論書法，徐浩的書法論，張懷瓘的玉堂禁經，裏面都有提及結體的，但多是空洞話，不及歐李二氏的實際。學者若以之為準則，再求進境，必有所得，倘不能進一步研討，即據歐李二法去變化，也相當夠用。

不過前四節所討論結體的方法，雖是周詳具體，於初學固然便於適用；但對於專家博學，則嫌粗淺而太呆版。而且這些方法，都是用之於研習唐以後的法書，上之六朝兩漢，隸分篆籀，則不甚適用。同時例證龐雜，記憶應用，均感困難，必須求一共通合用的方法，旣可用於法帖，又可通習金石。並且歐李二氏方法，紛雜無綱，也須要尋出他的綱領。爲解答這一切問題，本節特就碑帖及古人講論之結體之原理，列結體要義二條，分別簡述之：

縱橫　縱勢是行筆向上下伸張，增加字體的長度；橫勢是行筆向左右伸張，增加字體的闊度。主縱主橫，往往因時代而不同。自殷周至秦代，縱勢的多，漢、魏、晉、南北朝，橫勢的多。殷虛的甲骨文字，完全是縱勢。西周的書，如大克鼎，散氏盤，又是多用橫勢；而齊楚諸國，又反取縱勢。漢隸如張遷碑，禮器碑，石門頌，華山碑，乙瑛碑等，都是取橫勢，而敦煌太守，景君碑，楊瑾碑，及太室闕銘中的一節，又是縱勢，吳天發神讖碑也是如此。魏晉時，鍾繇的書，無論眞行，都取橫勢；而右軍又每每取縱勢。唐歐、虞取縱勢，褚、薛取橫勢；柳取縱勢，顏取橫勢，宋米、黃取縱勢，蘇、蔡取橫勢。這很明白的，是各家或相先後，或相同時，而欲避免雷同，以顯特異。縱橫

本無定格，學者可省自己性之所好，和學力的演化而自定縱橫之勢。

牝牡　牝牡本馬的雌雄，牝是雌馬，牡是雄馬。這裏所言牝牡，是指字體的上下截，及左右半。有上下截的，必須上下相配合，有左右半的，必須左右相和諧：如同雄雌性動物，或夫妻之配合，所以叫牝牡。不過這種上下左右之分，只是後人纔注意，古人結體，常常變換部位，并沒有一定，只是隨自然的奇趣，使其牝牡相得就行了。如「子子孫孫」，是周器上常語，「孫」字現在的寫法，是左右相配，但在周器上則是上下相配的。「初吉」之「初」，是左右相配合的，而在不嬰敦上，則是上下相配的。「休命」之「休」，是左右相配的，而師餘敦上，也是上下相配的。由此看來，上下左右，并無定格，不過隨時代的習尚，及書家個人嗜好而定。

其次，是牝牡所佔空間的大小。唐以來，一個字結體時，牝牡所占空間的多少，與其筆畫之多少成正比例。筆畫多的佔得寬，筆畫少的佔得狹，但漢魏六朝，便不是這樣。漢人寫漢字，雖水旁只三畫，亦與右半的大小相等，以對映成疏密之妙。唐人寫上下相配的字，不是相等的，或偏上，或偏下，像歐陽詢的書，上多偏于上，上多大於下，如茂樹垂陰一樣。顏眞卿的書，則上密下疏，下多大於上，如喬嶽的高聳一樣。總之，

牝牡也無定格，隨學者之個性及學力而不同，貴在相得而已。

欹正

欹正是傾斜正向的布勢、現在的人寫字，多想尙正，古人則不是這樣，如盂鼎體多右傾，散氏盤的體，則多左傾。大篆中的毛公鼎、虢季子白盤，體又是右傾，自樹一幟。北朝刻石多右傾，像龍門諸像，張猛龍、賈使君、崔敬邕、刁遵志等碑，都是如此。右傾特甚的，以馬鳴寺爲最。唐代歐陽詢的書，也有點向右傾。自然結體以正爲準，但過正則呆板如圖樣。所以橫畫不宜平正，要稍向右上傾，直畫不宜平直，宜稍右向或左傾，也是這緣故。最重要的是形欲欹而意欲正，取正勢者意亦欲其正，形欹的貴在不失其重心，這就是唐太宗贊右軍書，爲「似欹反正」的道理。大凡取欹勢，他的風韻，往往比正勢好些，但若欹而失正意，重心不能安定，則又不好了。

第八章　布白

集點畫而成字，研習其集成的方法，叫結體，集合很多的字而成篇，研習其集成的

方法，叫布白。普通講布白就說到分行，故分行布白是一回事，本章不另說分行，把分行歸在布白裏討論。結體爲點畫與點畫間的關係，布白則爲字與字間的關係。據包世臣的說法，用九宮格的名詞說，結體爲小九宮，布白爲大九宮。一篇字必有其精神輓結之字，這個字便是中宮，此說與鄧石如的「計白以當黑」之論有關，在紙、絹、碑、或壁上的空間，寫成字，有字的地方，叫「黑」，無字的地方叫「白」。字中有點畫處叫「黑」，無點畫處叫「白」。有點畫處是點畫，無點畫處也是點畫。有字處是字，無字處也是字。每字中點畫有結構。無點畫處也有結構。每篇中，有字處有結構，無字處亦有結構。文章學上遺詞如結體，謀篇如布白，此計白以當黑之的論，今人多只知結體，而不知布白。書人欲究書道，單知結體還不夠，必須講求布白。

從前何蝯叟晚年居歷下，廖某者善書，有人向蝯叟問廖某寫的字如何，蝯叟大笑說：「廖某只知寫一個字耳，寫一個字很好，寫許多字便不成篇章。」這就是說廖某寫字，只知結體而不解布白的意思。布白的妙處，變化萬端，不像運行和結體那樣的具體，這全是存乎於心，運用在人。口說不易明瞭，可多從古人碑帖中去玩味，譬如人之五官面目，形狀相同而意態各別，婦女顏面，鼻眼無殊，而美醜不同，非久處相識，憑領會記

憶，不能辨識其神韻。明乎此，於布白之隱微，自然能體會了。

第一節　無縱行橫列

談布白，先從分行入手，分行不整齊的，貴天趣之美，以一行或全篇爲單位；分行整齊的，貴人工之美，以每字爲單位，最古時代的書，其分行多主不整齊，後來才慢慢整齊起來，這可以說是由自然進爲人工的了。考金石及名人碑帖，對布白可分爲三類，一是無縱行橫列，二是有縱行無橫列，三是縱有行而橫有列。

先論無縱行橫列。古代的書，無縱行橫列，便是它的布白。因爲先秦以前，是直接取材於自然，全在天趣，不分縱行橫列。此於三代時夏、商的古文，可以概見，尤其是在純象形文中，簡直不能辨其縱橫左右，正如大自然中的品類，并無方圓行列，而妙在各從其所。古代的文字，常在文字中間，雜以各種象形圖繢，大小參差，牝牡相接，以全篇爲一體，卽全篇結成一字也。而其字與字之間，有一種天然組織互相呼應，痛癢相關，不可分離。這種布白，正可代表古代集團生活，群居時的渾噩天眞，雖然變化

奇趣，而行動各有體致。若果要找這種布白的具體資料，在羅振玉所著的殷契文存中可尋之。

第二節　有縱行無橫列

有縱行無橫列，是從一行到很多行，行式有定，而每行中的字式無定。周秦大器，如不嬰鼎銘，刻於蓋內，只有縱行，隨意布白，妙理變化無窮。不嬰鼎的字，結體多長，意思是想字形不向行外擴張，所以取偏縱勢，不取橫勢。這可從那鼎上銘的第一行「唯九月初吉」等字，可看得出來。和不嬰鼎一樣的要算毛公鼎了。秦代的一切刻石，多取縱橫兼備，而權量詔版等，則多只取縱行，其偏旁大小，多因行列疏密而變化，而神韻天成，極可玩味。

縱行的布白，有兩個要點，一個是每行中字與字的距離，一個是一篇中行與行的距離。像楚公鼎有幾個器，每個器的銘辭，都是寫的兩行，因為鐘形是上狹下寬，所以中間一器是兩行對列，上端極密而下端極疏。清鄧石如說：「疏處可以走馬，密處不使通

風。」這鐘可算曲盡其勢，蜀中的漢闕，有僅題字一行的，如王稚子闕，沈府君闕。石身都很寬，所以字體的左右波挑，都延伸得很長，其目的卽藉以控馭空間，使金石在它的籠御之下。晉朝人的簡牘，也是有縱無橫，其妙端在不整齊。蘭亭序二十八行，行的疎密一樣，而字的疎密不同，它的布白，非常神妙。所以歐、虞、褚、薛等，各人以本人筆法摹蘭亭，而於布白，則不敢改其舊，不稍變一點。石刻中碑志與摩崖，爲二種體，碑志在整齊，故分縱橫；而摩崖除西狹頌，鄭文公等，不在此例外，其餘都是有縱無橫。所以碑志重規矩，而摩崖重奇趣。像鄐君開道，瘞鶴銘之屬都是。鶴銘是就石寫字，宛轉異勢，上下相銜。黃山谷晚年寫的字，便是專研運於此而得其機妙。

第三節　縱有行橫有列

布白之有縱行橫列，全出於人工，在三種布白中爲最後的一種，以整齊爲美。此種布白最早的，當推成王時之盂鼎爲鼻祖。盂鼎有兩個，一個是大盂鼎，分縱行橫列，一個是小盂鼎，有縱行而無橫列。其他如大小克鼎，散氏盤，虢季子白盤等，都同此格局

•不過古代書的分縱行橫列，亦僅是大體如是，出入很多，并非拘泥固守的。到秦代刻石，才專講劃一，雖尚工巧，而奇趣便從此喪失了。既分縱橫，臨書以前，必畫橫格。有的在書成以後，把橫格去掉的，如盂鼎，虢季子白盤。有書成以後，不去掉橫格，而聽其與字并存的，如大小克鼎，但其格亦不甚整齊。界格有作陽文的，有作陰文的，兩者之間，以作陽文爲最早。

此種分縱橫行的布白，雖較後起，但勢力最大，漢代以後各朝，都循此規。漢碑很多縱橫界畫，但在它的規矩中，還是有權變。各種碑疎密也不同。每一小格中，字小則疎，如曹全、孔彪等碑是。字大則密，如校官、趙圉令等是。就整個一碑言，亦有疎密，上半密而下半疏的，如張遷、衡方等碑，這是因就石上寫字，不便一行一行的直寫，是依碑排文，從橫列寫下，初寫上半時，字易大，所以密，後寫下半時，字易小，所以疎，形狀雖不同，而反見其變化之妙，故疎密也并非一定的。

漢刻有存界格，也有不存界格的，以不存的爲多，如禮器、衡方等碑；存的少，如孔彪、張壽等碑。存格與否亦有道理，字小多白的，就存格，因無格則太空虛，所以字是字，而格亦是字。各派蘭亭留縱格，亦即此理。又如漢魏迄唐諸石刻，大字密集的很

等，但多數都是字不滿格，往往上一字與下一字之距離，可容一字而有餘，此即所謂「計白以當黑」也。字居格中，稍覺偏上，此係源於錯誤之視覺。總之，列字整齊，到明朝萬曆年間，是登峯造極，萬曆刻書字體，橫輕直重，現在叫宋體字，太出於顏字，不過勻細一點。清代道光，咸豐以後，殿閣書體，字字如算盤珠，雖極工整，但性靈桎梏之極。其流弊所及，至今猶受其影響，學者應勿爲其所束縛，即初學採用，亦貴乎權變，以求達自然之妙化，才是布白精神所在。

第三編　書學

第一章　藝術品的遺存和研究

第一節　中國筆與中國書

許愼說文序，下書的定義：「著於竹帛謂之書，書者如也。」字之言箸，書之言如，箸是從雙聲來。說文部首的聿部說：「書者箸也，從聿者聲。」聿是寫字的工具，即是筆字的初字，古從「聿」，是象手持筆的形狀。用手持筆，把文字的形體表現在竹帛之上，叫做「著」，書和著又是疊韻。書爲文字形體的表現，所以它的意思就是「著」。不過以各種線條即點畫，把人內心的思想和意識表現出來，印顯於竹帛上面。所以它的意思是「如一」，即文字形體的表現如像人內心的一切活動一樣。所以寫字的學名，叫「書」。

書字從聿，其取義很正確，因爲中國的書完全是筆的活動。就是古代，如埃及的用葦筆，巴比倫的用角筆，歐洲古代的用鵝管筆，現在的用鉛筆和鋼筆，也都是用筆的，不過他們這種筆笨拙硬化一些。至于中國則簡直不同，中國人對於寫字用的筆却非常講究，造筆的主要材料，是用獸毛：有兎毛、羊毛、狼毛等，兎豪鋪筆抽鋒，彈性最好，不是像羊毫那樣軟。古人說毛筆有四大美德：一曰尖，能表現粗細的筆法；二曰齊，能使豪鋪紙上，負荷雷霆萬鈞之力；三曰圓，圓則便於使轉收縱；四曰健，健才有彈性，便於抽提起落。所以與其說中國有完美的書。不如說中國書是有完美的筆。

有人說中國古代的文字，都是用刀刻，後來才以筆代刀。但據考證如史記孔子世家說：「孔子爲春秋，筆則筆，削則削。」可見筆是用來寫字，削是用來滅字。古人用簡牘，以筆寫字，錯誤時就削去它。削幷非刻字之器。近年英國教士明義士，於殷墟中得古玉像箸形，上鈍下銳，長四五寸，叫做殷筆。古人「聿」字，頭大尾小，頗像這殷筆。一九三一年春，西北科學考察團團員貝格滿，在蒙古額濟納舊土爾扈特旗的穆兒貝爾地方，發見漢代木簡，中有一筆很完好，這筆是以木作管，把管端分開爲四分，筆頭嵌其中間，用枲細着，外面加以漆塗的。得遺筆的地點，在索果淖爾的南方，叫居延海，是漢

人當日屯戍之地，所以稱這筆爲居延筆。從西陲木簡中的漢人書跡看來，其筆法有細如絲髮而末端忽粗如小指的，可知其筆之彈性極大。日本奈良正倉院，還藏有唐筆，大概是用兎毫，或以兎毫爲主的，因爲羊毛軟弱，絕難收縱自如，齊民要術上說：「作柱用兎，羊毛爲被。」可見古人不用絕對的羊毫筆。

再從仰韶文化發現的新石器時代的遺物中的殷墟書契的甲骨文，和甘肅的洮河，遼寧錦西之沙鍋屯，山西之萬泉，浙江之杭州所發現的古代遺物中，可以看見除甲骨而外，銅器陶器很多，雖有少數刊刻，然銅器必先有製模，然後才能鑄印。要製模必先要書要畫。至於陶器上之傳彩畫，并無款識，可證圖畫爲文字之起源，筆在刀刻之先，即不是在先，也至少與刀刻同時，決非後刀而起以代刀的。史傳蒙恬造筆，自是無稽之傳，更不可信。

第二節　書的遺存

古人書之遺存近代者固然不少，然喪失的亦太多。梁武帝時隔晉幷不久遠，但他與

陶弘景簡牘往來，論大王書迹，就苦難辨眞僞。庾肩吾仿漢書人表例，作成書品，集古今名家列爲九等，共一百二十八人。唐李嗣眞繼之作後書品，其所取比庾氏書有增減，共八十一人。天寶中張懷瓘作書斷，共三卷，用散文來批評歷代書家，也分三品：神品二十五人，妙品九十八人，能品一〇七人，共三〇三人。大歷年間的竇爲作述書賦，他的兄弟竇蒙作注釋，自古代至唐朝，他選了作家一百幾十人。從他們的論著看來，古人手迹，也是百中不得一二。

商周鼎彝銘刻，不著書人姓名，周室東遷後，秦之先氏獵陳倉，刻石鼓文，但韓昌黎說石鼓文是出諸太史籀，同唱者甚多。秦代的權器量器上，都刻有始皇二十六年及二世元年詔書，相傳是出于李斯手的，始皇二十六年巡行天下，所到的地方羣臣歌功頌德，世傳李斯寫刻石上的有六石：一是泰山，二是繹山，三是瑯琊臺，四是芝罘，五是碣石，六是會稽。但現在所存的，只有泰山十字，瑯琊的十二行。繹山碑毀於後魏，唐人都沒見過，所以秦斯眞跡，今僅存十二行又十字而已。

漢碑也多不留書者姓名，只留刻者姓名，惟有西狹頌，衡方碑等，才留書者姓名，但此例甚少。蔡邕爲漢末大家，眞跡也找不着。世傳之夏承，華山，說是蔡書，都不可

者，祇熹平一字石經，爲其眞跡，但現在洛陽得的石經殘字，筆跡不一，恐非蔡一人所爲。因爲漢代修石經的，不止蔡一人，其他的人還很多。

鍾繇爲魏初大家，他的書分南北二宗，現在也少見其手跡。只有魏公卿上尊號奏，是眞的，其餘宣示，力命二表，都是大王臨的，薦季直表爲六朝人所模。戎路表是蕭子雲臨的。白騎帖亦出小王手。就以白騎帖而言，宋代三大集帖，如太宗之淳化閣帖，徽宗之大觀帖，孝宗之淳熙祕閣續法帖，都收有白騎帖，然三個筆意不大盡同。與鍾同時的有韋誕，誕以善墨著名，所謂一點如漆者，又善榜書，幾乎爲寫榜書而喪命，後亦無其眞跡。還有梁鵠，梁武帝稱他的書爲龍威虎振，魏武帝最喜歡他的書，常懸帳中以欣賞，其書存世者，只黃初中所見的孔羨碑，這是據碑末宋張稚圭題名而定的。

王逸少書的成就，蓋世無雙，而他的筆跡，存的絕少，在當時和後代傳他的書極普遍，幾乎三尺幼童，無不知「鐵畫銀鈎，王羲之之字法」的。但梁代距晉不遠，梁武帝君臣論王書，卽苦難辨其眞僞。唐太宗好王書，遍收定武蘭亭等得一軸，竟用以殉葬，而有人還以之爲別人臨的而非王之眞跡。逸少之子獻之，也著書名，古來父子成名如二王的甚少；他的洛神賦爲後人刻版，也難辨其眞僞。大王之名若此，歷代爭傳如彼，尙難

得一眞跡，實爲千古之謎，小王更不用說了。

第三節　其他藝術品的遺存

藝術作品爲一時代之產物，故各種藝術作品，彼此間均有關聯和溝通的地方，所以在各個時代中，研究其他藝術品的演化，可以作別種藝術品的參考。就遺存來說，不僅是書一樣難于遺存，卽如中國過去的建築、音樂、圖畫、雕刻、塑像等，也莫不是一樣的。

以建築來說，西方建築，如埃及、希臘。都比中國的永久。中國周朝的明堂。靈臺，秦代的阿房，未央，現在早是荒烟蔓草，徒存廢墟。就是秦代的萬里長城，世傳爲始皇偉大創作，而現在所存的，東起山海關，西起嘉峪關，都是明代的遺物，秦城在明城之北數百里，用土造成。元代築城仍多用土，赫連勃勃在河套造統萬城，蒸土築之，錐入一寸，便殺築者，今所謂梁武帝餓死的臺城，也是明築南京城時錯出的一段，宋代雖也有用磚的，但很少，不如明時用磚的普遍。用土不用磚石，是中國建築物不能久存的

主要原因。

現存的古代建築物，只有石闕及塔，如河南嵩山之太室闕和少室闕，川西之高頤馮煥等闕，都是出自漢代。後漢三國之赤烏塔，爲初建的塔。後來的如栖霞之隋塔，牛首東山之晚唐塔，到現在還在。此外如甘肅之敦煌，山西大同之雲崗，河南之洛陽龍門等石闕之所以還能存在的原因，都是不用土而取材於磚石的緣故。

以音樂來說，中國文字，本來爲象形，照六書的說法，象形字只占六分之一，最多的爲形聲字。「字者孳也」所孳衍的，也只有形聲而已。可知中國文字是重聲不重形。其他各國文字也是一樣。因此，可以知道文字與音樂有很大的關係。音樂爲有聲之律動，文字爲無聲之律動，音樂無法保留，能保留只是符號所記載的譜和樂器。古樂器如晉代的琴，唐代的大小忽雷，雖是木製，也經千年而不朽，這些與殷墟的磬，太室的壎，楚公的鐘，同是古代樂器的祖宗，不過能奏的人太少。至於樂譜如南宋白石道人歌集，有自度曲一卷，每字注有旁譜，因只有工尺而無點拍，故不知它的節奏緩急，南宋到現在才六七百年，它的詞已不能歌，古樂更不用說了。所以古代文化藝術品的喪失，應以音樂爲第一。

以圖畫來說：圖畫與書，同爲中國偉大的藝術，從三代到現在，不惟依然存在，而且日有進步，從古代的銅器上可以看到三代時的圖畫，石刻和磚甓上可以見漢代的畫，如武梁祠畫像，西狹頌後之五瑞圖，四川廣漢匠[illegible]的石畫等，現代還可看到。至如高麗漢墓室中的壁畫，及洛陽漢墓室的木槨，竟是彩畫，更可珍貴。唐張遠的歷代名畫記，敘述歷代名家，自軒轅至唐武宗時共三七〇人，可惜現代已見不到，因爲古人作畫，唐以前多用絹，唐以後多用紙，絹和紙都不能保存的緣故。五代時的荆浩、關仝、董源，自然的畫和唐代的陸探微畫，張僧繇没骨畫，顧畫都少傳，唐人只吳道子畫，還間有傳存。

書與畫有不可分的關係，如河圖八卦與象形文字，可以說完全爲圖畫。然就此斷定書是源于圖畫，仍未免過當，因爲中國文字象形的究竟少，其孳衍繁殖的，仍舉多于形。而且圖畫與書雖同是造形藝術，而圖畫僅表意態，書則更表意識知聲韻，所以只能說書畫是同源而異流。

次就雕刻而言。在有圖畫有書以後，當然需要雕刻，中國雕刻，尤其是立體的，遠不及歐西。如鼎彝碑碣，多是浮雕，或半立體式，用圓雕的很少。人體雕刻，則在中國

不發達，卽如漢代石刻，仍多浮雕，雖有少數立體雕刻，然寫實的很少，而會意的最多。但自漢以後，因佛學輸入，于是造像之風，便極盛一時，可惜也只限于宗教範圍，但到唐以後又漸衰了。及至宋以後，才有復漢雕的現象，且取材多以石製，不幸近代估人，盜賣不絕，輕小者全身運走，重大者，析支折體而去，長此以往，若干年後，恐將無遺存了！

再就塑像而言，六朝以前，少有傳述，到唐以後才發達。唐人傳稱的吳畫楊塑，也不過以木取材，不能傳之久遠。蘇州角直鎮有楊塑羅漢像，世人頗爲稱道，但這塑像，雖有披外塗繪以飾，現在已不見眞面目了。長安城南大興善寺，是唐玄奘法師翻經的地方，山門上有四大天王像，如人體一樣大，至城中臥龍寺神像，則身首比例不相稱，恐也是宋人製的。塑像之風直到元朝又盛起來，現在華北各地仍稱當時的劉蘭塑，不過元以後又漸衰微，遺存自然更少了。

綜結來說，無論那種藝術品，在中國正如學術一樣，傳存的很少，這全由於不重視科學方法的緣故。說起來，還是書畫遺存的較多，但都只能說在唐以後才是這樣，因爲唐以後對書畫經過幾次整理，但遺恨的，是畫的遺存較多，而書的遺存仍然較少。

第四節 研究藝術的認識

藝術是時代的產品，無論是爲藝術而藝術，或是爲生活的藝術，如果離開時代，都是沒有價值的。三代鼎彝不單有文字，還有花紋，方筆器上的花紋很細密，是以雷紋爲基礎，圓筆器上的花紋很粗疏，而以環紋爲基礎，粗紋是由細紋解放出來的。三代時文字，在早亦是用方筆，西周初仍如是，直至西周中葉以後才爲圓筆，圓筆也是由方筆演進而來的。

漢代崇尚儒術，言行不苟，爭尚氣節，所以有八分的雄勁傲節，端方正直，謹勅篤行，表現儒家思想的現實性。晉代尚玄學，草書的抽象飄逸，拓略不羈，正足以代表。唐人治經學，注重名物訓詁之學，疏證繁博，後世無比，故其書，茂密謹嚴，精深博雅。宋代治經及理學，故其書簡易抽象，意態百出。這不過略舉一二，當可概見藝術與時代的關係了。

因此，無論何種藝術品，不僅以時代爲背景，而且必具有那個時代的公共形式。此

公共形式，在書則爲體，如周篆、秦隸、漢分、魏碑是。雖同一體之各家自有面目，獨具風格，別有輕重疏密之貌，如歐、虞、顏、柳、鍾、張、二王等；但也不能超出時代的共同風格。其他藝術品也是如此。

中國各種藝術之不能進步，由於遺存太少，研究爲難。其遺存太少的緣故，由於沒有科學方法。藝術既不能離開時代，現在的時代是科學化的，利用科學的方法，整理中國舊的藝術品，更爲需要。書爲中國特品，雖以年代久遠，大多喪失，然歷代相傳可爲依據的，今仍不少，現在來整理研究，以傳存後代，勿使淪亡，尚不算遲。

第二章　文字的起源與體變

第一節　文字的概念

許愼說文序上說，倉頡初初作書，依各種物類，象其形狀的，叫做「文」；後來由形與聲，增益而成的，叫做「字」；字是由單簡而孳乳繁殖的意思。段茂堂又依據左傳正義

說：「文者物象之本。」由此可知，文是對着字而言，並非現在所說的文章的文。文是單體，是字的本源，如水木等是；字是複體，是文的孳衍，如江河等是；又如英語中之 Letter，字如英語中之 Words，是不可不分清的。

現在一般人說的「文字」二字的意思，是指作的文章和寫的字兩者的全部而言，是古來「文字」二字的借用，本書所討論的只是寫字；至本章所討論的文字，其意義仍是據古義而言，但不是像文字學——即小學那樣去研究每一個字的結構和變化，而是去研究一個時代文字的公共形式的演化。這公共形式，叫做體；體的演化，叫體變；這是根據康長素書鏡的說法。

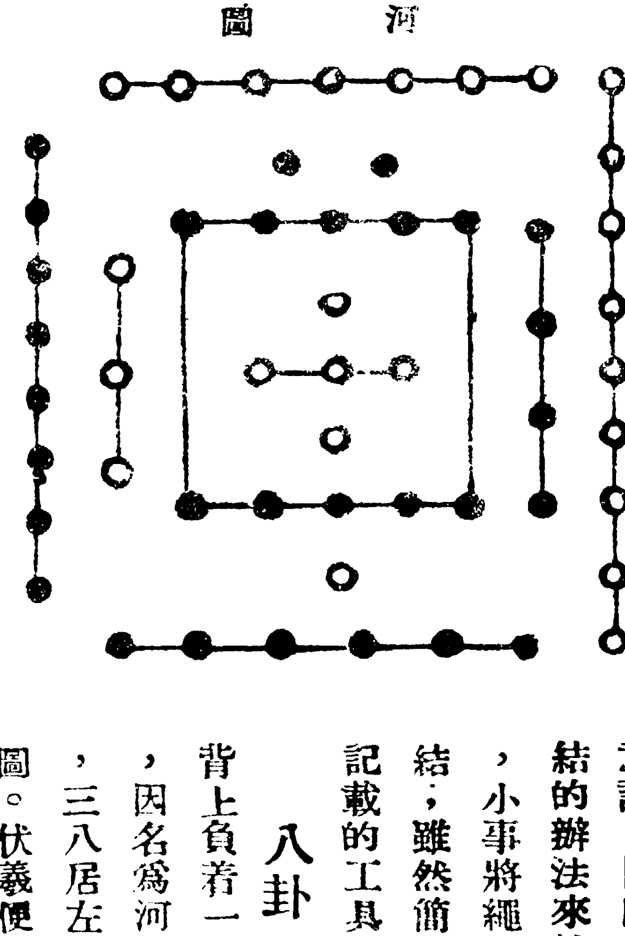
文字的起源，是補助語言的不足，以適應生活上的需要。世界自有人類，因爲有食慾和活動，對環境實物的感受，自然有感應和意識。要表達這種感念，先有的工具，是語言；後來因爲語言不能傳達遠方，和遺存後代，不能不另外找尋記載的工具，於是代替語言的工具——文字，便應運而生。世界各國都同此例的。

第二節　從遠古到先秦

結繩　中國文字的起源，當推自遠古的結繩。那時中國還沒有文字，人們要表達意識，因感語言之不能保存，就用繩子打結的辦法來補助記載，大事將繩打一大結，小事將繩打一小結；多則多結，少則少結；雖然簡單草率，然究竟也是一種簡單記載的工具。

八卦　到了伏羲王天下，相傳龍馬背上負着一圖而見於黃河，是獻瑞的意思，因名為河圖。其文一六居下，二七居上，三八居左，四九居右，五十居中，如上圖。伏羲便根據其文而畫成八卦，雖是仍

河圖



然單簡，但究竟比結繩更進一步。這算是替中國文字奠了基礎，故又名龍書。龍書之後，演變便繁多了：如神農皇帝因嘉禾而造穗書，黃帝見卿雲而作雲書，少昊氏作鸞鳳書，高陽氏作蝌蚪文，高辛氏作仙人書，帝堯作龜書等。

古文　古文是上古的文字。據傳，古文爲倉頡所造。說文序：「黃帝之史倉頡，初造書契，觀獸蹄鳥跡之文而作古文。」又說：「周宣王時太史籀著大篆五十篇，與古文或異」。當時大篆中雖有古文，但不與古文盡同。秦之八體書，但有大篆而無古文，則古文已併於大篆之內。王莽六體書，但有古文而無大篆，則大篆又徑稱古文了。其後古文是對今文而言，以孔子壁中書爲斷的。壁中書是漢魯恭王壞孔子宅以爲宮，於壞壁中得古文尚書及禮記，論語，孝經，共數十篇，因其出於壁中，故叫壁中書，其字都僅是周時古文，晉人叫蝌蚪文，此說是眞是僞，後人聚訟紛紜，亦無可考。但相傳古文爲中國文字正式起源。

夏鐘鼎文　到了夏禹治水定九州，鑄九鼎而爲鐘鼎文，又作鈎鏤碑，都不外是取材於自然景物，如天地、日月、山水、魚虫等的姿態而造作，雖仍然不出象形窠臼，但不僅比簡單的八卦進步，甚至比倉頡的古文還進步些。

商甲骨文

現在河南的安陽縣西北五里的地方，有叫小屯的，殷（商）朝的河亶王甲自囂遷于相，相卽此地，是爲殷朝的故都。前清光緒年間洹曲崖岸被水侵蝕，土人得許多龜甲牛骨，上面有古文字，後來考證出來都是殷代卜辭，契刻于甲骨上的。契是一種燃火以灼刻龜甲的工具，古代多用之。後來在洹水之虛出土的也多，王懿榮他們先後把它收集起來。近人著的殷墟書契本此。

周大篆

大篆又稱籀文，或籀篆，是周宣王時的太史（史官）名叫籀的所作，故以籀名之。他把過去的古文，增減而成新體，整理成籀篆十五篇，以期合用。

石鼓文

石鼓文也是創于周代。周時封建諸侯常出狩獵，狩獵至岐山時，把當時事跡記載鐫刻於石上，以垂後世的叫石鼓文，是取于籀篆而略加整理成的。

秦小篆

秦始皇併吞六國，統一天下，丞相李斯鑑于六國書體太不齊一，有礙一統；乃把與秦文不同的取消，作倉頡篇，幷令太史令胡母敬作博學篇，和中車府令趙高作爰歷篇。也是根據籀篆去取而成，以施「書同文，車同軌。」統一之政。

隸書

隸書是感篆書仍費時間，爲求簡便容易而作，故又名佐書。相傳秦始皇時

程邈爲獄吏，得罪始皇，被下雲陽獄十年。邈在獄中，把大篆增減損益成三千字，獻於始皇，得釋其罪，拜爲御史。名其書曰隸書，定爲八體書之一，以便官獄職務。因那時政令繁冗，以隸書代替小篆，較比方便。但據書苑精華說：唐杜光庭謂隸書實起源於周代。左傳：亥有二首六身，亥字必從今文，方合二六六六布算之式。又水經註：臨淄古冢，有太公六代孫胡公之棺，所題爲三字古文，餘同今書。此文在春秋以前，知隸書非程所創。惟通行的說法，仍以隸書爲程邈所作。又據班固的考證，認爲隸書是爲奴隸從役而作，故秦時用未普遍，到漢才通行，故有漢隸之稱。

第三節　漢魏至唐代

漢分　漢代除通行的隸書外，并行的還有分書，又叫八分書。八是相背的意思，其筆法左右分布而相背。八分書由隸書蛻變而來。據包世臣說：分書是蔡邕變隸書作成。但有的考據家，認爲是與隸書同時造作，都是導源于小篆，在秦朝就有的。不管怎樣，我們所見的分書却在漢朝，秦代有無分書，後世却未嘗見到，這是事實。

章草　章草造作以後，中國文字，可算由整理而到解放時期。這種字體，其簡約與近代草書相似，只是筆勢還沒全脫八分書和隸書的氣息，章草與草書不相同：它是每字獨立，不像草書的連綿；它有隸書和八分書的勁澀，不像草書滑利的行徑。章草現在少見，如果要求他的筆意，可從後漢草聖張芝的芝白帖，吳皇象的文武帖，晉索靖的月儀帖，可窺其大意。作章草的人其說不一，王右軍說，章草係出於杜伯度之手。事物紀原理又說，是蔡邕所作。有的又說，杜伯度作草，漢章帝愛它，因名章草。總之是始于漢章帝時代。章草的形狀，如鼎如彝，唯供陳列，今草狂草都是末流，遠不能相比。

行書　據張懷瓘書斷上說，行書是後漢穎川劉德昇所造，卽正書的變體，鍾繇謂之行押書。這裏所說的正書，是指隸書，而非楷書。因漢人稱隸書爲正體，或正書，非指楷書也。按行書的創作，是在章草之後，和楷書之前。絕非由楷書蛻變而來；後人往往誤解行書在楷書後，這是大錯，實則行書自成一系統，不可混淆它。

行書分二種：一種是「眞行」，爲行書的本體，卽純粹的行書。另一種叫「行草」，是行書和草書的混合物。凡沒有學過草書的人，所寫的行書，都是屬于眞行而非行草的。

飛白書　飛白書是一種筆畫枯槁而中間很分的字體。後漢靈帝時，皇帝下詔蔡邕作聖皇篇成，到鴻都門時，正逢在打掃修飾，看見役人以堊帚成字，回來便摹擬作成飛白書。漢魏宮闕中，多用這種書體。

魏碑　碑書是由隸分書演化而成的，到了魏晉南北朝，盛極一時。尤以北魏爲盛，故世稱北魏碑。其筆意也有帶隸，也有帶篆的，種類繁多，名目不一。大別之有兩派：北派則如龍威虎振，峻拔沉雄；南派則如行雲舞鶴，飄逸欲仙，可謂總結篆隸之後，而開創正楷之先的傑作。惜各名家書碑，多不留姓名，致後代考據非常困難，魏碑卽古人稱的眞書，合併說明。

眞書　唐以前的楷書稱眞書。後人多誤眞書爲晉唐人所作。其實是始于後漢王次仲。他始以隸字作楷法，亦稱楷隸，後人謂之眞書。漢末隸字石刻，常雜眞書。據傳：魏初的鍾繇，曾師劉德昇的行草筆意，和隸書，分書等，自成一格。他的賀捷克表備盡楷隸法度，推爲眞書鼻祖。我們絕不要因晉唐人的正楷，而忘却這二位宗師。

晉今草　今草一名破草，又名破體書，又叫連綿草，爲王獻之所作。法書要錄上載徐浩論書說：「鍾善草書，張稱草聖，右軍行法，小令破體，皆一時之妙」。書斷上說

：「王獻之變羲之之行法以爲破體書」。所以名爲今草的，是别於章草而言，晉唐以後至于現代，一般人所寫的草字，都是屬于今草。現在通稱俗書之不合楷法的，都叫破體書，其作法雖是變羲之行法，而其脫胎仍本章草，不過，帶篆隸氣息不濃厚。雖然較比簡約，但滑利連纏接續，難於辨認，比之章草之典重廟堂，相差不可以道里計的。

第四節　唐代以後

唐正楷

正楷即楷書，前節已說過。魏晉六朝時，鍾繇以後，各人字體中，都有眞書的發現，不過不很純粹和顯著。直到了唐朝，歐陽詢，虞世南，褚河南，顏眞卿，柳公權等出，取法古隸的方正，分書的遒麗，和章草的簡捷，而造成一種緊嚴的正楷，後代因襲，直到現代，愈用愈普遍了。

唐代草書和正楷並行。根據選入草字彙的人數，自晉朝到明朝，代代都有，而唐代的造就很大。選入草字彙的，如晉之宣帝、武帝、元帝、王羲之、王獻之、謝安、嵇康、杜預、桓溫；陳朝的僧智永；唐代的褚遂良、歐陽詢、顏眞卿、柳公權、李北海、孫

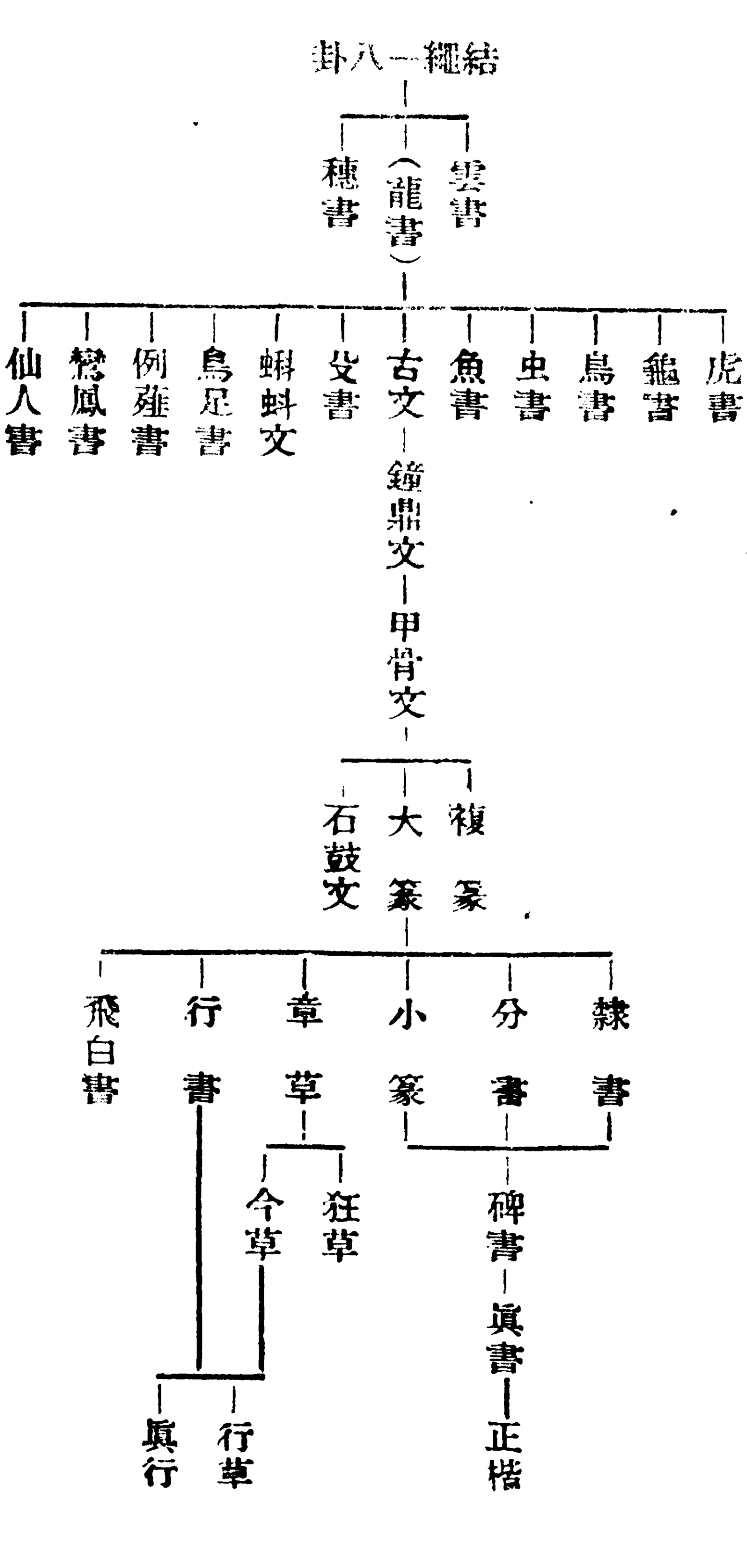
過庭、李白、懷素：宋朝的蘇東坡、米芾、黃庭堅；元朝的趙孟頫、鮮于必仁；明朝的宋濂、祝枝山、董其昌等凡八十九人，都稱爲草書聖手。而能與草聖張芝比的，除陳朝的僧智永以外，恐怕要首推唐僧懷素了。後人稱懷素爲草聖本此。

狂草　唐代除今草流行以外，也有創作，那便是狂草了。狂草爲唐人張旭所作。旭好飲酒，飲醉後亂叫亂吼的狂走，然後才下筆寫字，或者以頭濡墨而書成的，人稱狂草。意思是因這種草法比章草今草還要放縱恣肆，而瘋狂些。

總之，中國書體到漢魏六朝，是登峯造極時代，各體無不兼備。唐朝爲黃金時代的一個迴光返照時代，至此便告一段落。自唐以後，書體便沒有新的創作了。

文字是表達人類思想意識的工具，自當以簡捷、便利，易認，爲原則，才能適用。細考歷代書體的變遷，無非是爲適應時代環境和生活需要而制作，其目的全在適用。像近代鄭板橋以畫竹勢入筆法，叫竹節書；金冬心把點畫變成漆帚塗出來的漆書，也不過養息前人，毫無創製，既不簡易，又不實用，于文字的效用上，有何補益！至晚近的國音字母，拉丁化等，簡易則簡矣，然又失掉了中國書的藝術價值，所以也難普遍。

附中國文字源流及體變系統表



第三章　中國書學史略

第一節　創製時期

前述書學與文字學不同，但二者有關係；書學史與文化史不同，但二者也有密切關係；研究文化史，可推知書學史，研究書學史，又可作文化史的參考；書學與金石學不同，但二者關係更密切。古人書於竹帛，難傳至現代。能傳的，只有鼎彝和碑石。研究鼎彝碑石的眞僞，年代，源系的，叫金石學。書學只限於研究金石上的書體，金石學則研究書體以外的一切足資考據的資料。兩者界限雖極明顯，而關係却極密切。

書體的創製，始于古文，成於秦代。漢末雖是各種書體兼備，但却不能脫秦以前篆隸的宗法。所以自古代到秦朝，算是書學史上各種書體的創製時期。漢魏六朝，書學之風極盛，其名書家之輩出，書法之造極，後代簡直不能比擬。這個時期，可算是中國書學登峯造極的時期，所以稱爲極盛時期。唐以後，毫無創製，完全因襲承繼古人，歷宋

、元、明、清諸代，以迄于今日，都是如此。雖曾經幾度整理，然仍不能脫離因襲範圍，所以算是承襲時期。

書體最古的，爲古文。傳存於今世的甲骨文、鐘鼎文、石鼓文等，雖體各有殊，然亦可以作研究古文的參考。由於晚近考古學的發達，得到甲骨文和鐘鼎文的研究資料很多，特別是關於甲骨文方面。惟甲骨文是契灼於龜中及獸骨上的文字，筆寫非常困難，非書法有相當根柢的人，學力不能到的。故甲骨文爲學書最難，但却是最古而造極的書體。

鐘鼎文，又稱金文。因爲鐘、鼎、盤、彝，都是金屬所製，故名。夏、商、周三代都有，在未有刻石以前，可資後人研究書體的唯一依據的，只有鐘鼎。其書體有扁有長，有肥有瘦，章法也有疏落有茂密，與古隸的法格，尙多大同小異。章法茂密的，以商太巳卣爲最古，到周朝的寶林鐘而茂密到極點。章法疏落的，是虫篆之餘，如闕里孔廟器，以商册父乙卣爲最古，焦山無專鼎也是這一樣的書體，到了楚公鼎，則其奇右雄深，更是傑作。至於長瘦的，如楚曾侯鐘，吳季子逞劍字，窄而甚長，極風韵之致；齊侯鎛鐘銘，銘詞五百餘字，文既古渾，書也古美到極。又如茂密扁美的，像郘季敦，魚冶

姑鼎，與漢篆相近；壽敦，蘇公敦等的書體，亦多相同，且近于秦分。漢代鐘鼎文，則以繆篆爲多。繆篆是規度印的大小，字之多少，而摹印的篆體，此學者不可不辨的。如得不到甲骨文學，鐘鼎文則算次古的了。據康有爲說：「鐘鼎本爲僞文，然劉歆所採甚古，考古則當辨之，學書不妨採之。」也是取其古的意思。

石鼓文是周代的東西，爲刻石之祖。康有爲說它是金鈿落地，芝草團雲，不煩整截，自有奇采；體稍方扁，與虫篆籀篆氣體相近。又以爲石鼓爲中國第一古物，鐘鼎既僞，故亦爲書家第一法則。但現在由於考古學的發達，鐘鼎和甲骨，特別是甲骨的研究，石鼓已不算最古了。

大篆即籀篆，即說文所存的籀文，亦即漢志史籀篇的文字。與石鼓一系，但與孔氏壁中書古文異體，是周時的眞字，不是劉歆所採的僞體。其形體或正或斜，因多寫春秋戰國時舊物，各盡物形，奇古生動，章法落落，若星辰麗天，得自然奇致。

小篆即秦分，在大篆之後，爲李斯所作。斯楚上蔡人，從荀卿學帝王術，西仕于秦爲相，故稱相斯。始皇定天下後，斯爲相，定郡縣制，下禁書令，變倉頡籀文，裁之整齊，損之稍長而爲小篆。鄧相斯于二世時，以趙高誣斯子李由與盜通　被腰斬咸陽市、

然其於書學之成就者至大。其筆法書如鐵石，體若飛動，爲書家宗法。康長素列爲石鼓文以後之宗法。

論到秦分，便須講刻石。刻石本始周代巡狩，會合諸侯時就有。但至秦代，始皇廿十六年巡行天下，李斯作書刻石，據傳有泰山刻石，繹山刻石，瑯琊臺刻石，會稽刻石，芝罘刻石，碣石刻石等六個。惟現在所傳見的，只有泰山刻石的十字，和瑯琊刻石的十三行而已。

在秦代已經由篆書而并行隸書，因不甚流行，自亦說不上什麼造詣。不過自遠古到秦代，篆體隸體發明以後，後代書體總是仰其鼻息。而後代書法之造就，也是仰之爲萬代宗師。

第二節　極盛時期

自西漢，東漢，漢末到魏晉六朝，各書體均已齊備，名書家輩出，後代宗師之，是爲書體極盛時期。西漢以小篆著，小篆卽秦篆，至西漢鼎盛。西漢篆書傳存于世的，有

趙王羣臣上書，魯王刲池刻石，祝其卿墳壇題字，上谷府卿墳壇題字，少室神道闕，開母廟，三公山碑，是吾碑，建初殘石，孔廟碑額，衡方碑額，孔彪碑額，韓仁碑額，尹宙碑額，白石神君碑額，婁壽碑額，張遷碑額，譙敏碑額、樊敏碑額，華山碑額，馮緄碑額，仙人唐公房碑額，惠安西表，魯王墓石人的太守應君亭長題字，魯王墓石人的府門卒題字，中平殘石，范式碑額，上尊號奏額，受禪表額，天發神讖碑（吳碑），蘇建書的封禪國山碑（吳碑），及大風歌等二十餘種。其中蒼古如三公山，妙麗如碑額，奇偉如天發神讖，茂密渾勁如少室開母，漢人篆碑，只存二種，算是希世瑰寶，篆書上儀。

西漢隸書，多以篆筆作成。今存於世者，有秦權量刻字，魯刲池刻石，中殿刻石，建平郫縣刻石，永光三處閣道刻石，開通褒斜道刻石，裴岑紀功碑，石門殘刻，郙閣頌，感伯著碑，楊淮表紀，會仙友題字，食官鐘銘，綏和鐘銘等等。至以隸筆作繆篆，當推三公山碑，是吾碑，天發神讖碑。純碎的由篆變隸。僅三老碑，尊楗閣記二種，後人謂爲八分，以其在篆隸之間也。

漢人極講書法，羊欣稱蕭何題前殿額，覃思三月，觀者如流水。金壺記說：「蕭何用退筆書宴大工」。史傳張安世以善書、給事尚書、嚴延年善史書，奏成手中，奄忽如

神。史游工散隸，王尊能史書，谷永工箋札，陳遵性善隸書，與人尺牘，主皆藏去以爲榮。到了後漢，好書更盛，惟波磔縱橫，已脫篆意了。曹喜書大風歌，杜伯度作章草，劉德昇善草書，漢靈帝開鴻都之觀，書人鱗集爭工筆札。崔瑗字子玉，傳筆法於世。當時有陳留人蔡邕，字伯喈，靈帝時拜郎中，與楊賜奏定六經文字，立碑太學門外，尋以事免官，董卓辟爲祭酒，累遷中郎將，人稱蔡中郎，後以董卓黨死獄中，所著書記詩賦碑銘等凡百四篇。它的書爲各家之冠，以石經爲最精美，開後來鍾繇梁鵠的二家書派。

蔡邕的女兒名琰字文姬，知音律，適衛仲道，爲胡騎所獲，在胡二十年生二子。曹操以金璧贖之歸，作胡笳十八拍，後再嫁董祀。常寫邕遺書呈操，說他父親書，是夢神授筆法。同時有酒泉張芝，字伯英，善草書，臨池學書　池水盡黑。後世稱爲草聖。又有師宜官，邯鄲淳，衛覬，韋誕，並精於古文。承中郎起的，有三國時魏穎川人鍾繇，字元常，累官太傅，與胡昭幷師劉德升書，世稱胡肥鍾瘦。與張芝幷稱鍾張。張懷瓘書估云：「篆籀爲上估，鍾張爲中估，羲獻爲下估。」他的書如飛鴻戲海，舞鶴遊天，以乙瑛碑爲代表。他的賀捷克表，開後世眞書之源，南弧飄逸之祖。另外承中郎而起的，有梁鵠，集事淵源上說：「師宜官每書輒削焚其扎，鵠乃益爲版，而飲之酒，候其醉而竊

其扎，卒以工書，至選部尚書。」天中記說「魏受禪碑，王朗文，梁鵠書，鍾繇鐫字，謂之三絕。」他的書剛健峻拔，梁武帝稱爲龍威虎震，魏武帝愛而懸之帳中，其孔羨碑開後世峻拔雄勁之北派。據康長素以爲北派應推衞覬爲主，蓋敬侯古文與邯鄲淳齊名，且得張芝之骨，梁僅得其筋。敬侯之受禪表，絕世希寶，梁之孔羨，不能勝的，故應并稱鍾衞，爲南北派之祖才允當。

到晉時，還有二衞：一爲衞瓘，安邑人，字伯玉，官尚書，與尚書郎索靖，俱善草書，世稱一臺二妙，官至太保，爲賈后所殺，後追封蘭陵晉公。他的藁書爲後世簡札之宗　瓘的兒子衞恆，字巨山，爲祕書丞，能草隸爲四體書勢。瓘被賈后殺時，恆亦遇害，他的書勢，又爲後代書家之法。恆的從妹名鑠，嫁李矩爲妻，她的正書入妙，王逸少常學他。著有筆陣圖，傳存後代，世稱衞夫人，學者多宗之。二衞以後，更有二王，二王是王羲之，和他的兒子王獻之。羲之號大王，獻之號小王。書到羲之，至於大成，成千古絕響，空前絕後，極草書眞書行書一時之盛。南朝的僧智永，草書也特別著名　號稱永禪師。

晉人桓溫，字元子，桓彝之子，初拜駙馬都尉。定蜀，攻前秦，破姚襄，權威日甚

：官至大司馬。尋北伐　與前燕慕容垂戰于枋頭，大敗　還建業，廢帝奕，立簡文帝，陰謀篡奪，威勢赫赫，以病死。即世傳作「不能流芳百世，亦當遺臭萬年」的豪語的。他的書也放逸如其人。又有杜陵人杜預，字元凱，秦始中爲河南尹，羊祜舉以自代，拜鎮南大將軍，功成後，修經籍及春秋左傳集解，嘗對武帝曰「臣有左傳癖」，後贈征南大將軍，故又號杜征南，在當時也負書名，與桓溫幷稱。此外還有王敦、王導、謝朓、謝安、嵇康、孔琳、羊欣、索靖、卡壺，都是南北朝時名家，後人選入閣帖。另詳帖學章。

六朝碑書最盛，惜多不著書者姓名，然其工絕繁衍，可謂造極。自鍾張以後，分南北二派。阮元研經室論書，力主南帖北碑之說。南碑絕少，以帖觀之，晉鍾繇與王羲之，爲書家宗祖，時人幷稱鍾王。蘇軾題跋說：「鍾王之迹，蕭散閑逸，妙在筆墨之外」。惟宋齊而後，日益纖弱，梁陳娟好，無復雄強之氣了。北碑當魏世，隸楷錯變，無體不有。綜其大致，以澀筆出沉著之力，逸氣宕于莊茂之中。自漢末到那時，百年中爲今隸之極則。北齊諸碑，都尙瘦硬，千篇一律。北周書好古而參隸意，直到隋世，整密瘦健，一掃清虛之風，南北書派，至此復合。不單結六朝之局，實開唐碑之風，故謂唐碑多

體隋風本此。另詳碑學章。

第三節　承襲時期

自唐代，歷五代，遼、金、元、明、清、各朝，雖學書之風亦稱盛世，然不出魏晉人窠臼，造極的也不過是到漢秦堂奧止步，甚少創作，都不過是承襲前人遺緒，所以稱爲承襲時期。唐人專講古法，精究結構、九宮格爲唐人發明，可知着重法度之甚，宋人專重意態，然也不出唐人矩矱。遼書純樸，金書逸宕，元人則尙渾樸和雅，明書益趨柔媚，清代宗之，至晚季而碑學復盛，書人力求復古，此承襲時期之概況也。

有唐一代，雖以大唐人專宗二王，講崇結構，以北派爲多，然名家變古，也不盡守六朝法度。唐世書凡三變：在初唐的時候，歐、虞、楮、薛、王、陸等人，齊名海內，筆法重遒勁精密；中唐開元以後，天下太平，明皇(玄宗)名隆基　睿宗子，爲唐代中興之王。他英武有才略，當韋氏之亂，密謀匡復，誅韋氏，奉父睿宗卽位。旋受禪，以姚崇，宋璟等先後爲相　晚年用李林甫，寵楊貴妃，致安祿山之亂，避難幸蜀，傳位太子

，在位四十三年。他好書，御書鶺鴒頌，後人稱爲翰墨之精華。此物曰奉 國貨，由北平故宮博物院保管。開元時，因歌舞昇平，玄宗書 尙豐腴、所以當時顏平原，李 海，蘇靈芝輩，都尙豐腴，其中以顏書爲最肥厚，他們以豐腴投人主之好、同時也是代表時代的昇平。元和以後，沈傳師，柳公權等出，專尙淸勁，一矯肥厚之病。但開後代骨存肉削之病。這是初唐、中唐、晚唐書學演變之大概。

此外還有不少名書家：如趙郡的李陽冰，字少溫，乾元間爲縉雲令，後遷當塗令。按世諱陽冰之冰爲凝，因說文，冰魚凝切，冰爲凝的本字。其實，少溫之取此名，是用海賦「陽冰不治」之義，故以少溫爲字。李之名，確當爲冰凍的冰，而非凝字的冰。因爲「仌」字獨書，難以成文，故隸楷皆從冰，正如主字篆書當从「丨」，獨書不成文，故從鐙主的主字。以上是根據金石萃編引虛舟題跋所說的。少溫善篆書，舒元說他的篆遠窺秦相而筆力不下李斯，爲唐代篆書聖手。還有蘇州人張旭，字伯高，善草書，好酒 每大醉時，呼叫狂走，乃下筆；或以頭濡墨而書，既醒，自視以爲神，不可復得也。世稱張顚，又稱草聖。另有懷素也以草書著名。

唐代論書的文字也不少。自從梁代庾肩吾仿漢書人表例作書品後，唐李嗣眞作後書

品。更有陳留人孫過庭，名虔禮，官至率府錄事參軍，曾作書論，妙盡其趣，卽書譜也。今所傳眞跡，僅存其總序之文，原書已佚了。書譜開後來張懷瓘書斷，竇爲述書賦之先聲。

五代時的書，又復轉尙肥厚，如楊凝式、李建中二人可爲代表，宋初亦因之。至蘇東坡，韓魏公猶然。宋代書法有四家：以蘇東坡、黃山谷、米芾、蔡襄爲代表。安易和靜，意態更新，而偏斜掩沓，顯重意態之病。北宋遂亡。南宋仍宗蘇、黃、米、蔡四家，筆力日漸衰弱，國祚日衰。惟宋代帝王好書之風極盛，如宋太宗、宋徽宗、宋孝宗，他們都好書且善書。南宋之高宗，爲徽宗第九子，名構，宋南渡後之帝，始封康王，徽欽二帝爲金人所虜，乃卽位於建康。李剛爲相，宗澤守汴，力謀恢復。然他素怯懦，爲黃潛善，汪伯彥所惑，復南遷避敵，定都臨安。于時秦檜爲相，殺忠臣岳飛，乞和于金，稱臣納幣，遂成偏安之局。在位三十六年，他雖是誤國之君，但書法很勁秀有逸氣。他的付岳飛手勅，筆法秀潤，現仍存北平故宮博物院，可以于展覽時去參觀。

南宋雖是偏安時代，但也有高邁超逸，剛健秀拔的書，那便是岳飛。書爲人格的結晶，岳飛的書，正是他忠烈人格的表現。岳飛是宋相州湯陰人，字鵬擧，初以敢戰士應

寡，起于行伍，隸宗澤部下，與金人戰所向皆捷，高宗賜精忠報國四字於旗以賜之。遂破劉豫，平陽么，累官至太尉加少保，爲河南北路招討使，復大破金兵，進至朱仙鎮；時秦檜力主和議，欲盡棄淮北之地以媚金，一日降十二道金字牌　飛還。旋誣以罪，而死于獄，卒時卅九。孝宗進封鄂王，謚武穆，後改謚忠武，今浙江杭州西湖尚有岳王墓。他的一生，忠肝烈胆，可以動天地而泣鬼神，所以他的書，龍拏虎震，浩氣縱橫。所書出師表，至今還傳存，實爲宋書之傑出。

遼書樸質，絕無文采，正如其國俗。金世碑帖，專學大蘇，如趙閑閑、李屏山等，因慕尚東坡，故仿效其書法，竟成俗尚。元代有趙孟頫出，一創雅媚秀潤之宗。世稱趙吳興；惟鮮于樞可與齊價。鮮于樞，字伯機，號困學氏，別號虎林隱史，直寄老人。漁陽人，居杭州，爲太常典簿。書與趙吳興齊名。酒酣豪放，吟詩作字，奇態橫生。善草書，小楷法鍾元常。子昂嘗云：「與伯機同學草書，伯機過余遠甚，極力追之而不及，世乃謂僕能書，所謂無佛處稱尊耳。」此外柯敬仲、倪元鎮等，雖尚遒媚，也只是吳興門庭而已。

明代董其昌出，幾奪子昂之席。惜僅能與邢（侗子愿）張（瑞圖二水）米（萬鐘）等，并

名四家，未能自成統緒。又有長洲人文徵明，初名壁，以字行，後更字徵仲，號衡山居士。貢入部，授翰林待詔，後致仕。善治印章，詩文書皆工，世稱其書，兼趙孟頫，倪瓚，黃公望之長，他的楷書法二王，古隸師鍾太傅，既臻耄耋，德高行成，故他的書在當時名聞海內，與他的畫幷稱。還有長洲人祝允明，字希哲，生有枝指，自號枝山，博覽羣籍，詩文有奇氣。弘治中舉于鄉，官應天通判。常玩世自放，不治生產，最工書，名動海內。當代還有王鐸，字覺斯，書在一般之上，董也不見得能勝過他。

清代書法，凡有四變：康熙、雍正時代，專學董書；乾隆時，專學子昂；嘉慶道光時，習歐書；咸豐、同治之時，則習北碑之風極盛。此外因科舉盛行，更有應制的書體。應制書分大卷同白摺二種：白摺是應朝考用的，如試差大考御史軍機中書教習，都用白摺；歲科生員，童子試，則用薄紙卷，字似摺而略大，都是屬摺派；大卷是應殿試用的，如優拔朝考，翰林散館，則用厚紙大卷，而字略小，是爲策派。兩相比較，摺用爲多，以帖學爲本。若把清代書分爲碑學帖學二派，則得于帖的，以劉墉、姚姬傳爲代表；得于碑的，以鄧石如、張廉卿爲代表。

劉墉，清諸城人，字崇如，號石菴，乾隆進士，官至東閣大學士。善書，名滿天下

，政治文章，皆爲書名所掩，卒諡文淸。鄧石如，淸懷寧人，初名琰以避仁宗諱，遂以字行，更字完白。居皖公山下，又號完白山人。工四體書，篆書尤稱神品，包世臣推他篆書爲淸代第一人，可遠接相斯。還有傅山，淸陽曲人　字靑竹，改字靑主，別署公之它，亦曰朱衣道人，又字嗇廬。過目成誦。明季天下將亂，諸搢紳先生氣習腐惡，獨堅苦持氣節。國變時，衣朱衣居土穴養母，天下大定，始出，以黃冠自放，家傳有禁方，乃資以自活。喜苦酒，自稱老蘗禪。顧寧人嘗謂曰：逍遙物外　自得天機，吾不如傅靑主，可想見其爲人。善書，趙狄谷推其書爲當時第一。又有淸華亭人張照，字得天，號涇南，官至刑部尙書，書法甚工。高宗懷舊詩云「羲之後一人，舍照誰能若」。卒諡文敏，有玉虹樓帖。淸福建寧化人伊秉綬，字祖似、號墨卿，乾隆進士，典試湖南，出守惠州，終揚州知府，工詩，有留春堂集　尤善隸法，時人盛稱之。還有姜宸英，慈谿人，字西溟，工古詩文，年七十始得進士，後爲順天考官，被累下獄死。有其園集，精書法，與朱彝尊，嚴繩孫，號江南三布衣。此外還有陳奕禧、張裕釗、張廷濟、吳熙載等人，也是一代名家。

何紹基，趙之謙兩人，當時盛享書名，自成一家，近時學他們的很多。更有儀徵阮

元　字伯元　號雲臺，乾隆進士，道光時官至體仁閣大學士，加太傅，歷官中外，所至以提倡學術自任。在史館倡修儒林傳，在粵設學海堂，在浙設詁經精舍，又校刊十三經注疏，彙刻學海堂經解等書，以餉學者，所著有揅經室集。卒謚文達。它的揅經室集里論書，力倡南北書派之說。涇縣包世臣繼之，著藝舟雙楫。世臣，字慎伯，嘉慶舉人，官江西知縣。留心治術，著有安吳四種，世傳安吳論書本此。其後更有南海康有爲著廣藝舟雙楫，力主碑學。有爲原名詛飴，字更生，號長素，治公羊之學，清光緒乙未進士。負才氣，自信力極強。初膺鄉薦至北京，合學子數千人公車上書言時事，爲中國羣衆政治運動嚆矢。翁同龢奇其才，言于德宗，大被信任。銳意變法維新，爲舊派所不容，旋失敗出亡，世稱戊戌政變。後又創保皇會，以擁護清皇相號召，并參預宣統復辟之役，事終無成，民國十六年卒。著有孔子改制考，新學僞經考，大同書等。他的書自稱合篆隸眞草爲一家。近時學他的也多。這些都是清代書學史上的一代名家。

第四章　帖學

第一節 帖學及宗師

講到帖學，首先有幾個名詞得弄清楚，普通把碑與帖混爲一談。立石把人的書刻在石上的叫做碑，臨摹古人的書而刻于石上的叫做帖。碑是書人自己親手寫的書而刻印成的，帖是臨摹別人書而刻印成的。所以碑是古人眞跡，帖是後人所摹倣，不是眞跡。與碑和帖相類似的，還有墨跡。墨跡是書人寫在絹或紙上，傳之於當時或後代的東西。學書以墨跡爲第一，其次爲碑，最下爲帖。因爲帖是失去眞正面目的贋品。

就廣義的說：凡古人書無論墨迹，碑和帖，都統名爲帖，又叫碑帖。碑帖是書翰的搨本。古來沒有紙，書于帛的墨跡，可叫帖；帛難久留，因之書刻石上，搨成的東西，也叫帖，摹前人書刻石上，而搨成的，也叫帖。碑本來是以文勒石，爲記功誌墓之用；後人搨下的印本也叫帖。所以統稱它的搨本或墨跡，都叫碑帖。就狹義的意義講，是專指摹人書而刻石上以搨成的帖而言，與碑是相對的。本章所講的，是指狹義的意思。研究摹古人書于石上而搨的帖之學問，叫帖學。

還有幾個名詞：碑額，是碑頭。學古編說：「凡寫碑匾字，畫宜肥，體宜方圓，寫碑額與此相同。」碑陰，是碑的後方。古人往往於碑陰刻文字，大抵爲故吏及出錢者的姓名。碑版，是碑誌之屬，圖畫見聞志上說：「柳公權志耽書學，不能治生，爲戚家書碑版，聞遺歲時鉅萬。」刻石，是書字刻于石上。石不一定是碑，碑則必須爲石。周秦時，諸侯狩獵，天子巡狩，刻石歌功紀事的很多。此外還有摩崖，把碑文刻于名山崖石之上的叫摩崖，如唐宋平蠻諸碑，韓仰雲碑等是。也有選刻經文，雕琢佛像，或詩賦贊頌的。

法書和法帖，意義差不多。法書是稱別人所作的書，可作後人法則的；法帖，是說摹刻搨成的帖，可作後人法則的。兩者意義雖同，而法書的內包廣延些。與法帖相同的，還有所謂閣帖。狹義的閣帖，是指淳化閣帖，廣義的閣帖是宋明清各代皇帝好書，把古代名家書迹，收集摹刻搨印而類編成集，碑石集高閣之內，以免散佚。研究帖學，因專集難求，不得不以閣帖爲主，因爲閣帖的內容，可概括一般的帖。

後人治帖學，以六朝爲主，晉人爲宗。因爲六朝時，名家輩出：如羊欣，晉南城人，少靖默，美容止，善言笑，泛覽經籍。父不疑，爲烏程令，欣時年十二，王獻之爲吳興太守，甚知愛之。嘗詣領軍將軍謝混，混拂席改服，然後見之，由此益知名。入宋爲

新安太守，稱疾隱退，晚好黃老，兼善醫術。長隸書，其草隸尤工，唐人崇敬之。同時，寃句人卞壺，字望之，官至尚書令，與庾亮同心輔政，及蘇峻犯順，壺扶疾與戰，不克而死。諡忠貞。他也以書名。

孔琳、嵇康、杜預、桓溫，也善書，享盛名。另有晉敦煌人索靖，字幼安，官至後將軍，封安樂亭侯。書名鼎盛，學張伯英草書尤工。有銀鈎蠆尾之稱。唐世尚有月儀帖，可窺其筆法。南北朝陳之永欣寺僧有智永者，俗姓王，會稽人，號永禪師。書能兼諸體，草書尤勝，臨書三十年，得眞草千字文八百餘本，浙東諸寺，各施一本。又南齊陽夏人謝朓，字玄暉，少好學有美名，文章清麗，長五言詩，曾爲宣城太守，世號謝宣城，善草隸，法帖多取之。還有晉陽夏人謝安，字安石，少有重名，徵辟皆不就，隱居東山，以妓相從。人爲語曰：「安石不出，如蒼生何」。年四十餘，始出爲桓溫司馬，以姪玄等，克敵有功，累官至太保，卒諡太傅。世稱謝太傅，書法也是一代名家。

六朝書家以晉人爲最盛。晉人書法爲帖學極致。晉書人中特推王家書。王家書頗著名的，有王敦，敦爲王導的從兄，字處仲，元帝卽位于建康，以敦總征討之事，爲鎭東大將軍，恃功專權，帝欲裁抑之，遂拒武昌反，進至石頭城。帝以敦爲丞相，仍還武昌

。明帝時謀篡益亟，又舉兵反，旋以病死。草隸甚有名。有王導，字茂弘，覽之孫，元帝爲瑯琊王時，導知天下將亂，勸王收賢俊與共事，及卽位參與機務，朝野傾心，號爲仲父。後受遺詔，輔明帝，又受明帝遺詔輔成帝，歷事三朝，出入將相。晉代的中興，都是導的功，官至太傅。書法盛傳于唐宋以後。

王家書中，首推二王。二王爲晉書中之極品，也是帖學的唯一宗師。後代竟無人比擬。一王爲王羲之、王獻之。羲之晉瑯琊臨沂人，字逸少，導之從子。少骨鯁高爽，不顧常流。起家祕書郎，累遷右軍將軍，會稽內史，世稱王右軍。學藝之外，書畫過目便能。善圖繪故實，曾臨鏡自寫。去官後，盡山水之遊。嘗與同志宴集山陰之蘭亭，羲之自爲序，以申其志。又嘗臨池學書，池水盡黑，草隸爲古今之冠。論者稱其筆勢，飄若游雲，矯若驚蛇，其蘭亭集序，爲後世所重，有旦極寒，十七帖等。

右軍妻郗夫人亦甚工書，有子七，爲世所稱者五人：玄之、凝之、徽之、超之、獻之，幷工草隸。凝之妻謝道韞，有才華，亦善書。諸子中書法以獻之爲冠。獻之字子敬，少有盛名，高邁不羈，仕至中書令，及去，王珉爲代，世稱獻之爲大令，珉爲小令。故後代稱王大令。工草隸，好寫洛神賦，後傳存僅十三行，與父幷稱二王。獻之爲小王

，父為大王。二王之書，爲帖學神品、尤以大王爲聖絕，蓋世無雙。惜其手迹。唐以後無眞本，但仍不能失萬代宗師之價值。

第二節　法帖概說

論到法帖、就想到法帖宗師的二王。王逸少之書的成就，空前絕後。閣帖十卷中，專收大王書跡，有三卷之多。此外若蘭亭，黃庭經，樂毅論，東方畫贊，曹娥碑等，墨本當時遍海內。但王書鑑別不易，梁代君臣，即已苦于難。唐太宗好大王書，遍尋蘭亭眞本，此即世說注中所謂臨河敍，唐河延之蘭亭記，述此事始末甚詳。到太宗死後，以繭紙殉葬昭陵，後代竟遭五代溫韜發冢之禍。眞帖究落何處，不得而知。今世所傳唐以後刻之蘭亭百餘種，行式雖同，面目各別。即如定武、神龍二本，定武出歐臨，神龍出褚臨，也不能得眞跡。王書眞面目究若何，今世恐無人能下此斷語。小王好寫洛神賦，至宋所存，自嬉左至迅飛，祇十三行。宋人以玉版刻之，有青玉白玉二本，行式全同，面目則異。那個出于大令手，也無法可考，都是因江左禁碑，傳于世者祇簡牘的緣故。

現在略把王書的重要的略考如下：

右軍十七帖　十七帖爲草書，篇首有十七日字，因以命名。唐貞觀時，詔京官嗜書者，隸弘文館習書，出禁中法書授之，十七帖爲其一。故又稱館本。

右軍蘭亭序　蘭亭在浙江紹興縣西南廿七里，有蘭渚，渚有亭，曰蘭亭。晉永和九年三月三日，羲之與太原孫統、孫綽、廣漢王彬之，陳郡謝安，高平郗曇，太原王蘊、釋支遁，幷其子凝之、徽之等十一人，修祓禊之禮于此。羲之自作蘭亭集序，自以蠶繭紙鼠鬚筆書之，若有神助，遂深自珍愛。唐太宗酷嗜二王書法，從其七世孫、僧智永"眞跡，摹刻以賜皇子近臣，僅數本，其石遂毀。眞本以之殉葬，世不復見。其後翻刻多至數百種。以宋宣和中所刻之定武本爲最，世稱定武蘭亭。

定武蘭亭　唐明皇得蘭亭眞跡，刻之學士院，朱梁篡竊，輦至汴都。耶律德光破石晉，此刻渡河。帝羓既歸，與輜重棄之殺虎林，後置之定州州治，遂曰定本，世稱定武蘭亭。因定州唐時置義武軍，宋避太宗諱，改名定武故也。寧和中，詔眞定武校衙稿人、問蘭亭石，輾轉得之於長安帥薛嗣昌處。時內侍梁師成爲長安承受官，抗旨取舊刻，嗣昌卒以紙三幅作一重撫石、第一本墨深，第二本墨淺，第三本又加淺、世謂之蟬

翼本，這是見桑世昌蘭亭考。又庚子銷夏記謂，定武本也有肥瘦二種。

玉枕蘭亭　蘭亭帖有玉枕一本，宋南渡後，賈似道以萬燈炙而戚之，其斷紋用鋼釘聯綴　見清儀閣題跋。

樂毅論　魏夏侯玄作，晉王羲之書，後人奉爲小楷之法帖。法書要錄上說：「智永云，樂毅論者，正書第一，梁氏模出，天下珍之。徐浩云，太平公主愛樂毅論，以織成袋盛置，作箱裏，及籍沒後，有老嫗竊弃袖中，縣吏奔趁，嫗驚懼投竈下，香聞數里，不可復得」。又據黃庭堅題樂毅論後云：「小字莫作癡凍蠅，樂毅論勝道教經。」

黃庭經　本道經名，即老子黃庭經一卷。陶隱居眞誥云：「上清眞經，南岳魏夫人授其弟子，數傳之後，因濟浙江，遇風淪漂，惟黃庭一篇得存。」按黃庭經有四種．一爲黃庭內景經，即魏夫人所傳者；一爲黃庭外景經，世傳王羲之所書以換鵝者；此外有黃庭遁甲緣身經；黃庭玉軸經；世俗均稱爲黃庭經。書史云：「黃庭經是六朝人書，逸少以晉穆帝昇平五年卒，後哀帝興寧二年，始降黃庭于世，安得逸少預書之？晉書王羲之傳：「山陰道士云，爲寫道德經，當舉羣相贈，初未嘗言寫黃庭也。」李白詩云

，山陰道士如相見，應寫黃庭換白鵝，失之末考。

聖教序　唐太宗製。述玄奘法師至西域求經譯布中夏之事。後有高宗在春宮所作述聖記，末附玄奘所譯心經。弘福寺沙門懷仁集王羲　草書以勒石。今按原文，記作於太宗貞觀二十二年，至高宗咸亨四年始立碑，世謂之集王聖教序，別于褚聖教而言。碑存長安學舍，日見剝落。宋以前拓者，有未斷本，絕貴重。幷傳者有褚遂良所書之二本，均爲楷書。一在同州倅廳，一存長安慈恩寺。大小略同，惟同州本饒骨，慈恩者饒韻，如出兩手。在同州者後刻於倅廳，云龍朔癸亥建，大唐褚遂良書。考褚以永徽元年出爲同州刺史，三年還朝，至龍朔癸亥，卒已六年，疑爲後人追撫。在慈恩者，序記自爲二碑，嵌雁塔門東西兩傍，世稱褚聖教序。懷仁集王聖教序，多誤爲王書，晉人豈能書唐事？此實大誤。

大令十三行　此爲獻之書洛神賦眞蹟，至宋僅存十三行，故名。今世所傳有二本：一爲玉版十三行，一爲柳跋十三行。（廣集題跋）柳誠懸云：子敬洛神賦，人間合有數本，今所見者，惟自嬉至飛十三行耳。

玉版十三行　南宋時，高宗得小王書洛神賦九行，賈似道復得四行，共十三行

，鋟以玉版，有青玉白玉二種。世稱玉版十三行本此。元時陳灝得之，以遺趙子昂者。今所傳玉版本是，見清儀閣題跋。

柳跋十三行　據清儀閣題跋云：晉王獻之書洛神賦十三行，有柳誠懸跋語，爲唐人所臨，謂之柳跋十三行，世所傳有唐華馮宋四本。

保母志　又稱保母磚志。晉興寧三年，王獻之所書保母李意如墓志。至宋嘉泰二年，山陰農人闢土得磚于黃閍崗，殉葬之曲水小硏同出焉。碑文爲行書，有八百餘載知獻之保母宮于斯土語。以墓磚出土年計之，適八百三十八年，如眞有前知，則可傳爲異事也。

以上僅以二王法帖之最著者而言。二王法帖，當不止此，據包世臣說，大王筆源于隸，小王筆導于於篆。然因王書眞跡難尋，唐以後歷朝多重閣帖，以王書爲主，多以唐人臨的當眞蹟。後代臨的雖多，因距晉過遠，多失眞面目，無從依據。惟北平故宮博物院，尙存有羲之三帖，卽平安帖，何如帖　奉橘帖。後附歐陽修蘇軾等題字。每年展覽時，觀者如雲，也有人批評不是大王眞蹟，但至少是唐以前的人所臨，可以肯定的。

現在講到叢帖，叢帖和集帖一樣，將各家法帖編爲一集，以歷代帝王摹刻印製爲多

。發於唐，極盛於宋，而承襲至清。唐太宗於國學，太學，四門學以外，設書學以研究書學與書法，又極好二王書，遍世搜尋，以求其眞跡。太宗姓李名世民，高祖次子，隋末天下大亂，勸高祖舉兵，征服四方，成一統之業，封秦王。天資明敏，遇事勇決，而又淹貫文學。及卽位，銳意圖治，賢相有房玄齡，杜如晦；諫臣有魏徵，王珪；名將有李勣，李靖。去奢輕賦，寬刑整武，海內昇平，威及域外，在位廿三年。善書，集古人帖。特好太王書，從羲之七世孫智永，得眞跡摹刻數本賜皇子近臣，其眞本用以殉葬。後遭溫韜發冢 眞本不知何處去。是爲集帖之始。

唐高宗后武則天，名曌，許州人。初太宗選爲才人，太宗崩，削髮爲尼。高宗時，復蓄髮入宮，旋立爲皇后。高宗苦疾，后決事，稱旨。高宗崩 臨朝稱制，廢中宗，改國號周。恣爲淫虐，嬖幸張易之，張昌宗兄弟，任用酷吏來俊臣等。然富於權略，能用人，故名相輩出。晚年朝憲大亂，迫禪位于中宗，旋亦病死，謚則天皇后。則天英明果敢，爲巾幗鬚眉。好集古人書蹟，以王家書爲最。以神龍爲年號，故蘭亭序有神龍本，本此。

唐玄宗 建元開元天寶，爲人孝友，性英武有才略，且多藝，好圖畫，尤工八分書

及章草，書法豐茂英特，也好集古人書。所以唐代帝王，實開後世集帖之源。唐人因爲皇上嗜好　亦相習成風。論王書成就之大，當推唐人；故唐代實爲王書傳習發皇的朝代，不僅爲閣帖叢帖之先導也。

昇元帖　南唐李後主出祕府珍藏古今法書，入之石，命徐鉉刻帖四卷。刻於昇元二年三月建業文房摹勒石上，因名昇元帖，又稱建業帖。今已不可復得。但按昇元帖在淳化閣帖之前，乃自唐代至今，正式創成叢帖者，當推爲閣帖之祖。

有宋一代，爲集帖之大成。如宋太宗之淳化閣帖，徽宗之大觀帖，孝宗之淳熙閣帖，及淳熙祕閣續法帖，與宋尚書郎潘師旦之絳帖等。搜羅甚廣，爲後人治帖學的手本。茲概述如下

淳化閣帖　簡稱閣帖，爲宋太宗選刻。太宗爲宋第二代之帝，初名匡義，後改光義。即位後，改名曰炅，太祖弟也。輔太祖創業有功，封晉王。太祖崩，即位。平川漢，海內統一，乘勝欲取幽冀地，敗于契丹，遂開契丹之釁，在位二十年。太宗好書，選三館書，及漢張芝，崔瑗，魏鍾繇，晉王羲之，王獻之，庾亮，蕭子雲，唐太宗，明皇，顏眞卿，歐陽詢，柳公權，懷素，懷仁等墨蹟，建一閣藏于其中，此閣成于淳化間

故名淳化閣。復召翰林侍書王著，以閣中所藏墨跡，及南唐建業帖，摹刻禁中，釐爲十卷，名淳化祕閣法帖。雖爲王著摹鈎，然賴此可見晉人風格。因當時較六朝爲近，故閣帖應推爲後代集帖之祖。

絳帖　絳帖應列叢帖第三位，書雖瘦削，然甚清勁。按輟耕錄：絳帖者，宋尚書郎潘師旦，以官帖摹刻于家爲石本，凡二十卷，世稱潘駙馬帖。單炳文謂，淳化閣帖，不多見，其次絳帖最佳，舊本亦已難得。潘氏子析居，法帖分而爲二，其後絳州公庫，乃得其一。于是補刻餘帖，名東庫本；又有新絳本，北方別本，武岡新舊本，福清，烏鎮、彭州，資州本，木刻本等，皆絳帖之別也。又齊東野語云：姜堯章有絳帖評十卷行于世。

臨江帖　宋元祐間，劉次莊以家藏淳化閣帖，重摹刻於臨江。除去卷尾篆題，而增釋文、一名戲魚堂帖。後慶元中，四川總領權安節重勒石於益昌官舍，名利州帖。以上見周行仁閣帖源流考。輸墨志云、世有絳帖　潭帖、臨江帖。此三書，絳本已少。輟耕錄云：閣帖爲祖，絳帖次之，臨江又次之，潭帖又次之，武岡又次之。大觀尤妙，武岡佳、可亂絳，臨江佳者可亂閣。

潭帖　卽淳化閣帖的翻本，會月法師刻於潭州，故名潭帖。據周行仁閣帖源流考，淳化祕閣法帖既頒行，潭州卽摹刻二本，謂之潭帖。曹陶齋士冕嘗見其初本，謂與舊絳雁行，世不知有此本，遂以慶曆長沙帖爲潭帖，誤矣。潭帖的書，雖以肉勝，而氣體有餘。

武岡帖　法帖譜系云：武岡帖舊出二十卷，不知刻於何時。碑段稍長，而日月光天德字號，間于行中間，字畫亦清勁可愛。第一卷衞夫人，宋儋無枯筆，第九卷大令帖諸字皆誤，洵乎出於新絳也。惟今傳世者，多因閣帖所掩，潭帖　臨江，武岡，人多不知。

大觀帖　宋徽宗所製，徽宗爲神宗第十一子，名佶。窮極土木，崇奉道教，自稱教主道君皇帝，羣小競進，任用蔡京，梁師成，李彥，朱勔，王黼，童貫等，時人號稱六賊。籍司馬光等百二十人爲奸黨，刻石端禮門。又與金起釁，致金深入。帝懼，傳位太子，是爲欽宗。金人陷汴京　虜二帝北去，後殂於五國城。人雖懦弱，而身通百藝，書畫尤工。善虫魚篆文，行草正書，筆勢勁逸　初學薛稷變其法度　自號瘦金體。大觀初，視淳化帖，石已皴壞，且王著標題多誤，詔出墨跡，更宗彙次，使蔡京書之，刻

石太清樓下，卽大觀太清樓帖。一說今世傳大觀帖，爲蔡京所書，大觀太清樓帖爲劉燾所書，是爲二本，前人多混爲一。

淳熙閣帖　爲宋孝宗集刻。孝宗，高宗子，名昚，卽位後銳意圖恢復，屢爲金敗，乃再通和。金世宗甚得民心，無可乘隙，遂終不得逞其志，在位二十六年，禪位于太子惇。按淳化祕閣法帖源流考：宋孝宗淳熙十二年，詔以玉府所藏淳化舊帖，重刻石於禁中，其規模與閣帖略無少異，名淳熙祕閣法帖。

淳熙祕閣續法帖　亦爲孝宗所集刻，孝宗旣刻淳熙祕閣帖，又以南渡後，所得晉唐遺蹟摹刻十卷，名爲淳熙祕閣續法帖。

星鳳樓帖　據格古要論云：星鳳樓帖，宋尙書趙彥約刻於南康，雖衆刻重摹，而精善不苟。

元以後，明清兩朝，以科舉取士，帖學亦盛。先說明代，明代法帖最普遍著名的，有：

停雲館帖　明嘉靖時，文待詔父子，取閣，絳，臨江，寶晉，博古諸帖摹勒，加以宋元明人墨跡，爲停雲館帖十二卷，續帖四卷。

戲鴻堂帖 爲明董其昌所刻的叢帖。取義法書要錄羣鴻戲海之意。初爲木刻，後毀于火，乃重摹刻石上，故所傳拓本有二種。每集後有董氏自爲長跋。清張廷濟清儀閣題跋，謂其撫勘草率，未爲善本。

寶晉齋帖 寶晉齋帖，爲曹之格摹刻。寶晉齋在廬州府無爲州治，爲宋守米芾建。有晉人法書碑刻幽壁間，故名。曹之格摹刻此帖，以米書得名。

到了清代，科舉鼎盛，一般讀書人，都忙於鄉試朝考，要練習寫白摺，大卷，規矩嚴格，法度認眞，不得潦草，必須正楷，不准錯字漏句，隨便塗改，故董子以學歐書趙書的爲多。當時一般人雖受館閣體的約束，而鴻儒博士，精帖學的不少，同時皇帝亦甚提倡，故風扇一時，如劉墉，張照等爲清代治帖的大成。

玉虹樓帖 爲張照所書，其運筆之極，毫髮可見，康有爲甚稱之，乾隆亦稱爲義之後一人。

乾隆本閣帖 乾隆時，詔于敏中等將淳化閣帖鈎摹，以廣書道，清高宗自己手筆亦高。

三希堂法帖 三希堂在京師舊紫京城內，月華門之西，即養心殿西室也。清高

宗珍藏王羲之，王獻之，王珣之墨跡于此室，故名。後以之刻石，即世傳之三希堂帖也，

快雪堂叢帖　涿州馮銓刻叢帖一種，以晉王羲之書快雪時晴帖墨蹟，摹勒為第一帖。築室儲石，名其堂曰快雪，名其帖曰快雪堂帖。後其石刻，轉鬻于閩之黃氏。乾隆時，閩督楊景素，購石以獻，清高宗命築堂為廊，以嵌石，仍名其堂曰快雪。今收藏家品評此帖，以涿搨者為佳，建搨者次之。

第二節　宗派要言

前二節，都是講的普遍的法帖，本節則就各家宗派個別地略加討論。每一個時代的書，因其時代背景的不同，都有一公共的特質和形式。這公共的特質和形式，叫做書體，如秦篆漢分等。各書人的書，因其個人人格之不同，而有其面貌風格，輕重疏密的姿態。這各有的面貌風格，輕重疏密的姿態，叫做家。如歐、柳、蘇、趙等。凡成家的書，幷世或後世，爭相傳習，而孳衍繁多的，叫做書派。如南派北派等。

論到帖學的宗派，論書的人的見解都不盡相同。但其推大王書爲法帖的宗師 則爲公論。關于王書的法帖，前節已概言，茲不再贅；惟羲之的七世孫僧智永的正草書可繼接其祖。相傳智永學書四十年，禿筆入于甕，一甕皆容數石，後埋於地號退筆塚，其致力於書法，於此可見。其書名海內，法度千載，然仍遜於大王者甚遠。茲更就唐代以後分爲三宗十家略說如次：

歐陽詢書 爲清勁峻拔，方正平直之宗，柳公權書附之。歐陽詢，唐臨湘人，字信本，仕隋爲太常博士。太宗時，官至太子率更令，弘文館學士，封渤海男。善書，初仿王羲之，而險勁過之。因曾爲率更令，故名其體曰率更體。子通亦善書，號小歐陽，以別于大歐陽而言。大歐陽書傳世的，有九成宮醴泉銘 皇甫碑等，世又稱歐書。

柳公權 唐華原人 字誠懸，元和初進士，累官太子太師。善書，結體勁拔，特有法度 自成一家。當時大臣家碑誌，若非其筆，人以子孫爲不孝。穆宗嘗問以筆法，對曰「心正則筆正」；蓋以筆諫也。他的書本可自列一宗，因與歐書迥異；但其清勁有法度 結體緊嚴，與歐書并美，故列附歐書。柳書傳世，有玄祕塔、柳公權帖等。

顏真卿書 爲大氣雄闊，豐肥潤硬之宗，何紹基書屬之。顏真卿，唐臨沂人，字

清臣，玄宗時爲平原太守，世稱顏平原。安祿山反，獨倡義討之，亂平，遷刑部尚書，封魯國公，故世又稱顏魯公。德宗時，慰諭李希烈，持節不屈，爲所縊殺，諡文忠。善正草書，筆力遒勁壯闊，世莫與倫。傳世有多寶塔碑、撫州南城縣的麻姑仙壇記，郭公廟碑銘(一名郭家廟，又曰郭敬之碑)等。

何紹基 清湖南道州人。字子貞，號蝯叟，道光進士，官編修，工書，爲世所寶。世之書家，學顏者多，宋代書家蘇、黃、米、蔡皆學顏，而子昂以意爲之，此董其昌摹顏魯公爭坐位帖後跋語。而其昌之勾努筆畫，非特得其意，更運其神。清何子貞，更取其肉，故不得顏書，子貞書亦可窺其神肉也。

趙孟頫書 爲遒練秀麗，俊媚潤澤之宗，董其昌書輔之。趙孟頫，宋湖州，即吳興人，世稱趙吳興，字子昂，扁燕處曰松雪齋，因號松雪道人，又稱水晶宮道人，以生于甲寅，稱甲寅人；其居處有鷗波亭，故世稱之曰鷗波。宋秦王德芳後，太祖十一世孫，降元，仕仁宗朝，官至翰林承旨，封魏國公，世稱趙承旨，又稱趙魏公。善書，工釋像、山水、樹石、花鳥、人物、鞍馬，有唐人之緻，去其纖；有北宋人之雄，去其獷。他人畫、優于此者或劣于彼、子昂悉造其微、窮極天趣，爲畫家南宗。幼聰敏，讀書過

目成誦，詩文清遠，爲文操筆立就。善書，嘗倡書畫同體論。復以飛白作石，金錯刀作墨竹，則又古人所未能者，俱稱逸品。後人以其爲宋宗室，而降元，且出仕元朝，甚輕其品節，年六十九而卒，諡文敏。著尙書注、琴原、樂原、及松雪齋集，凡十卷。他的書，上法鍾王，通褚米。晚學李北海而不近雜體，兼擅行草、篆、籀、分、隸，皆造古人地位，正行書自成一家，遒秀潤媚之極。

董其昌　明華亭人，字玄宰，號香光，萬曆進士，累官南京禮部尙書，卒贈太子太傅，諡文敏。爲明代書家兼畫家。其畫集宋元諸家之長，行以己意，瀟洒生動，稱明末之冠。其書法初宗米芾，後則自成一家，亦以秀媚俊麗著能，幾可奪子昂之席，後人宗之者甚衆。

以上爲三宗，進述十家：

（一）**虞世南**　唐餘姚人，字伯施，太宗時，爲弘文館學士。後以銀青光祿大夫致仕。太宗稱其有五絕：德行、忠直、博學、文詞、書翰，是也。世南學書於浮屠智永，豐趣秀逸，爲世秘愛。嘗奉太宗命寫列女傳於屏風，晴疏之無一謬，傳世有夫子廟堂碑等。

(二)褚遂良　唐錢塘人，字登善，博涉文史，工楷隸，以魏徵之荐，累官黃門侍郎。高宗時，封河南郡公，世稱褚河南。直言敢諫，武后立，累貶愛州刺史，以憂卒。其書健秀逸趣，傳世有褚河南聖教序等。

(三)李邕　唐江都人，玄宗時爲北海太守，世稱李北海。善書，才藝出衆，擅名天下。爲人剛毅激烈，盧藏用嘗語之曰，君如干將莫邪，難與爭鋒，然終虞缺折耳。後爲李林甫所害。他的書挺勁清拔，秀氣縱橫，筆法剛健，正如其人，遙接大王書法。傳世有雲麾將軍，麓山寺等碑。

(四)懷素　唐長沙僧人，世稱僧懷素。嗜酒，善草書，家貧無紙可書，嘗於故里種芭蕉萬餘株，以供揮灑。自言草書得草聖三昧，故世稱草聖。其爲書飄逸瀟灑，一氣千里。以草書名，故有「學草閑臨懷素帖」之詩，傳世有千字文，自敍帖，聖母帖等。

(五)蘇軾　宋四川眉州眉山人，洵仲子，字子瞻，號東坡居士，別號鐵冠道人，嘉祐丁酉進士，官至端明殿翰林侍讀學士，禮部尙書。紹聖初坐訕謗，安置惠州，徙昌化。徽宗赦還，提舉玉局觀。善畫墨竹，後人傳爲玉局法。自爲舉子至入仕，出入侍從，必以愛君爲本　忠規讜論，挺持大節，羣臣無出其右。但爲小人忌惡排斥，不使安於

朝廷，而所至之處，悉有善政。書、畫、詩、文，俱成大家。黃山谷云：「東坡居士，極不惜書，然不可乞，有乞書者，正色詰責之，或終不與一字。紙不擇精粗，書遍乃已。性喜酒，然不能四五龠，已爛醉，不辭謝而就臥，鼻鼾如雷，少焉蘇醒，落筆如風雨，雖謔弄皆有意味，眞神仙中人也。」子叔黨跋公書云：「吾先君子少年喜二王書，晚乃喜顏平原，故時有二家風氣，俗手不知，妄謂學徐浩，陋矣。」年六十六，卒常州，贈太師，諡文忠。述父洵志作易傳，復作論語說，後居海南，作書傳，又有東坡集、奏議、內制、外制、和陶詩、仇池筆記、東坡志林等。其久留帖、屛事帖等墨跡，尙存北平故宮博物院。

蘇轍　字子由，洵子，軾弟。年十九與兄軾同登進士科，又同策制舉，以直言置下第。元祐六年拜尙書右丞，進門下仕郎。性沉靜簡潔，爲文汪洋澹泊，似其爲人。崇寧中致仕，築室於許，號潁濱遺老。山谷謂其書瘦勁可喜。惟其筆法有東坡風，故不另列家。年七十四而卒，諡文定。有詩傳、春秋傳、論語拾遺、孟子解、古史、老子解、龍川志略、欒城集等傳世。其春寒帖、見訪帖、新晴帖、固守帖、安勝帖、晴暖帖，及與王鞏短札手迹，現尙存北平故宮博物院。

(六)蘇洵　字明允，蜀眉山人，年二十七，始發憤爲學，通六經百家之說，下筆頃刻數千言。嘉祐間，與二子軾轍至京師，除祕書省校書郎，爲霸州文安縣主簿。家有老人泉，故自號老泉。工書法，氣韻有餘意，筆高古，駸駸乎登晉唐之席。元祐間，子軾以字畫名世，其實濫觴于洵。東坡云：「先君平生往還書疏，多口占以授子弟。」故老蘇先生書，世罕見之。其書高古秀逸，在其子孫之上。世以其父子俱知名，稱洵爲老蘇，軾爲大蘇，轍爲小蘇。卒年五十八，著有嘉祐集，其手札墨蹟，有道中帖，相見帖，今仍存北平故宮博物院。然此二札署名不似洵字，墨綠彙觀疑非洵書。

蘇過　字叔黨，軾第三子，家潁昌，營湖陰水竹數畝，名曰小斜川，自號斜川居士，官至中山倅。年十九以詩賦解兩浙，其行草皆蟬蛻墳塵之類，筆法通亞乃翁，時人稱爲小坡。父軾帥定武，謫英州，惠州，遷儋耳，徙廉水，獨過隨侍，凡生理晝夜寒暑所需，一身百爲，不知其難，其叔轍每稱過孝 以訓宗族。軾卒於常州，過葬軾汝州郟城小峨眉山，遂家潁昌。著有斜川集，年五十二卒。有建茗帖 贈遠夫詩帖，皆手札墨蹟，今仍存北平故宮博物院。

(七)黃庭堅　宋洪州分寧人，字魯直，號涪翁，又號八桂老人，黔安居士，遊

灊皖山谷寺石牛澗，因自號山谷道人，世稱黃山谷。幼穎悟，舉進士，熙寧初爲國子監主簿，哲宗召爲校書郎。徽宗卽位，起吏部員外郎。當紹聖初，知鄂州，爲章惇、蔡京等所惡，貶宜州。詩專學杜甫，文章天成，世號蘇黃。又善行草書，楷法自成一家。嘗云：「余學草書三十餘年，初以周越爲師，故二十年抖擻俗氣不脫，晚得蘇才翁、子美書觀之，乃得古人筆意　其後又得張長史、借懷素、高閑、墨蹟，乃窺筆法之妙。」其書蒼老遒潤，爲世所珍。卒年六十一，追贈龍圖學士，加太師，諡文節，有山谷內外集、別集、及詞等傳世。今北平故宮博物院，尙有其手札二通，及親筆壓花紙松風閣墨蹟。

(八)米芾　字元章，世居太原，後徙襄陽，定居潤州，宋史訛作吳人。嘗自署姓名，米或爲芊，芾或爲黻，又稱海嶽外史，襄陽漫士，溪堂，鹿門居士，淮陽外史，鬻熊後人，火正後人。官書畫博士，禮部員外郎，知淮陰軍，世稱米海嶽及米南宮。秉高曠雅潔之性，發爲水墨淋漓之畫，以自古山水相師，少有出塵格，因信筆爲之，烟雲掩映，樹木簡略，號爲米氏雲山。以古爲今，妙於薰染，紙不用膠礬，不肯於絹上作畫，深於畫理，精於鑑別。著有畫史、書畫評、硯史、寶晉英光集等書。工詩。書學二王，

得獻之筆意。篆宗史籀，隸法師宜官。晚年出入規矩，人爭珍玩。冠服效唐人，風神蕭散，所至人聚觀之。好潔成癖，不與人同巾器。多蓄奇石，嘗於無爲州治，見巨石，狀奇醜，大喜，具衣冠拜之，呼之爲兄，其放誕若此，故當時有米顛之稱。不能與世俯仰，故從仕數困。今北平故宮博物院，尙存其手札三通。

米友仁　字元暉，一字尹仁，小字虎兒，晚自號懶拙老人，芾之子。仕至兵部侍郎，敷文閣直學士，爲欽宗妃仁懷后之師。力學嗜古，其書主父之法，而稍加己意，故世稱元章曰大米，元暉曰小米。方其未遇時，士大夫往往可得其筆，旣貴，嘗曰：「如今身爲御供　豈肯再給閑人。」蓋甚自祕重，雖親舊間，亦無所得。書大隸，有古意，與王子韶相埒，雖不逮父，亦自具一種風格。年八十，神明如少壯時，無疾而逝。

（九）蔡襄　字君謨，興化仙遊人，天聖進士　累官知諫院。歐陽文忠公評襄書云：「蘇子美兄弟後，君謨書獨步當世，行書第一，小楷第二，草書第三。」蘇東坡亦謂：「君謨眞行草隸，無不如意，其遺力餘意爲飛白，可愛而不可學。近歲書，以君謨爲第一。」嘗知泉州，建洛陽橋，長三百六十丈，以利濟者，閩人勒碑頌德。詩文淸遒粹美，皆入妙品。卒年五十六，贈吏部侍郞，諡曰忠惠。著有茶錄，荔枝譜，蔡君謨集。

蔡京　宋仙遊人，字元長，熙寧進士。徽宗時因童貫得爲尙書右僕射，兼中書侍郎，排斥元祐諸臣，復王安石新法，凡四出執國政，專以奢　中帝意。倡豐亨豫大之說。廣興土木，庫儲掃地，徧布戚黨，疾視人民，遂有靖康之變。欽宗立，貶死。他亦以書名，然以其人格非高尙之徒，不爲世重。

（十）趙之謙　淸人，名撝叔，工畫善書，筆法仿漢魏，而自成一家。其火候造詣，雖不及鄧石如，劉石菴等，然別出心裁，自成一格。今世學他的甚多，常見都市街道門牌，學撝叔筆法的甚衆，故亦另列一家。

此十家外，歷代名家還很多很多，玆不具論。本書既爲概論，故只就著名而常見的書人，權分爲三宗十家，以作初學的參考。總之，學書宜高古，正如學文必昌黎，學詩必工部，學史必馬遷，學詞必稼軒，所謂取法乎上，僅得乎中。學書以唐人爲階，六朝碑爲主，秦漢篆隸，至石鼓鐘鼎爲極。易言之，碑學爲主，帖學爲輔　帖學論法度結構，以唐人爲入，論氣韻意態以宋人爲出，以六朝二王爲極。然亦不過僅爲階初附庸，碑學始爲學書之主體。

第五章　碑學

第一節　碑學的重要

就廣義的解釋，碑學是與研究鐘鼎、盤彝、的金屬鑄的文字相對而言。凡石上刻的字如石鼓、刻石、摩崖等碑石上石刻的文字，研究他的年代源流體變的，都叫碑學。與碑學有密切關係的，是金石學。金指金屬鑄刻的文字，石指石刻搨印的文字。研究金石上的文體源流年代演變之學，叫金石學。歷代都有專書研究，如金石存、金石契、金石圖、金石志、金石索、金石聚、金石萃編、金石補編、金石續編等書。所以廣義的碑學，本書不多贅述，本章討論的，是指狹義的碑學。

狹義的碑學，是指研究碑石上的文體，本章更專講由漢末到唐代的碑石文字，文體只究眞書而言。自漢代的王次仲創製眞書，魏初的鍾繇造其成，直到唐代。由鍾繇到唐

以前之間的楷隸，稱爲眞書，與近代的楷書稍有出入，時人稱爲碑體。爲易明瞭起見，可稱這種碑體的眞書，叫碑書，以別于今楷。唐代的楷書，與近世的楷書是一樣，此地故不贅。本書專就碑書立論，凡介于漢末唐初間的眞書，即八分書與正楷書之間的書體，稱它爲眞書或碑書。本章即就這段時間，與這種書體，來作中心的研究。

清末儀徵的阮元著揅經室論書，創南北書派之說，涇縣包世臣著安吳論書，繼其統。南海康有爲著書鏡，更力主尊碑而輕帖。易言之，即多站在北派立場立論。從書學史看來，自蔡邕而後，梁鵠、衛覬等樹爲北宗。南朝晉人以後，自成統系，後世尊爲南帖的宗祖。一直到清末。這中間雖有不少名書家，仍然著重北派書，然因敵不過唐以後帝王的倡導帖學，故終爲所掩。北派以北碑著，南派以南帖著。從帖學一章，可知自唐而後，偏重帖學，碑學漸趨沒落。直到清末阮氏、包氏、康氏、他們力主碑學，後人爭相傳習，於是碑學日昌。

從極客觀立論，北碑重骨力，而風韻亦佳，南帖重風韻，而骨力漸弱。其中不少名家，自二王以至歐陽詢，顏平原，李北海等，骨力險勁，然都是從學碑得來。王右軍說：予少學衛夫人書，將謂大能；及渡江北遊名山，見李斯，曹喜等書；又之許下，見鍾

繇，梁鵠書：又之洛下，見蔡邕石經三體；又於從兄處，見張昶華岳碑，遂改本師，於衆碑學習焉。右軍所採之博，所師之古如此，今人不知右軍所師，徒欲步趨效顰，其何可得？康有爲說：後人推平原之書，至矣，而平原得力處，世罕知之。郙閣頌體法茂密，漢末已渺，後無知之者。惟平原章法結體，得其遺意，可見平原師碑之古。故著者強調碑學帖學應并重，以帖學爲入，碑學爲出。以帖學爲輔，碑學爲主。今人每一生專致力於一家法帖，或各種叢帖，數十年仍不能免俗者，皆不知：學碑不學帖，可；學帖而不學碑，則不可。蓋碑兼帖之長，而帖無碑之古也。

自唐代以來，尊二王書之極；然二王的不可及，非僅在他們筆法的雄奇，實在因他們所取法的，都是漢魏間瑰奇偉麗之書。所以體質古樸，意態奇變。後人取法二王，僅之院體。語云：「智過其師，始能傳授。」卽取法乎上，僅得其中的道理。欲學漢人書，師必取秦；學秦人書，師必取甲骨，鐘鼎，石鼓；學魏晉人書，則必師漢。吾人今日應用之楷書，爲唐人書體，所以要把今楷寫好，其師當然在漢魏間的眞書及分隸。右軍說：夫人書先須引八分，章草，入隸字中，以發人意氣，若直取俗字，則不能生發。右軍的所得，其奇變可想了。卽如蘭亭，聖教，其字字不同，點畫各異，後人學蘭亭的，平

直如算子，不知其結胎得力之由。所以黃山谷說，世人日學蘭亭面，欲換凡骨無金丹，不知洛陽楊風子，下筆已到烏絲闌。右軍惟善學古人而變其面目，後世師右軍面目，而失其神理。楊少師變右軍的面目而神理自得。後之人學書的，從此應當領悟，學碑是起碼的條件。

學書除甲骨、鐘鼎、石鼓以外，以古代名家墨蹟爲第一。然唐以前的名書家的墨蹟，不易尋得，法帖又爲歷代書人摹刻，已失古人眞面目，所以要求之於古，只得採用古人親書的碑，搨下的碑帖。而唐代以後，僅承襲隋碑之餘，綴其遺緒之一二，不能復變，專講結構，幾如算子，分行布白，整齊過甚。歐、虞、褚、薛，筆法雖未盡亡，然澆薄散樸，古意已無，自顏、柳以後，淪喪盡矣。唐人解體結構，自賢於宋元明清，然以古爲師，以魏晉觀之，則卑薄已甚。倘專學唐人，則終身淺薄，不能見古人矣。故學碑不宜採唐碑，宜選六朝以上的碑師之。

唐碑中古意猶存的也有，如等慈寺的博大渾厚，靈琛禪寺灰身塔文，筆畫豐茂古樸，結體亦大小有趣。郗貴造像，峻樸有魏法。馬君起浮圖，分行結字，變態無盡。章利涉造像，遒媚俊逸。順陵殘碑，渾古有法。華山精享碑題名、獨孤仁政碑、張宗碑、敬

善寺碑、於孝顯碑，都是步趨隋碑的。小碑中如王仲堪墓志，體裁峻絕；王留墓志，精秀無比；太常寺丞張銳志，圓勁渾健；張氏墓志，骨血竣秀；張君浮圖志，體竣而美；焦璀墓志，茂密有魏風。此類甚多，皆工絕，惜不見稱于當時。今人所知者，、外歐，虞、褚、薛，實則歐，虞亦六朝人，入唐時年已垂老。故今人雖欲尊唐，亦無由得，只有棄之而從六朝下手。

總結說：學者求名家墨蹟不可得，與其囿帖學之變質品，不如取碑之眞。唐代碑皆六朝人矩矱，尊之，其格亦卑下。在初學者入門時，得帖學之結體法度，及其氣韻後，卽宜取魏晉六朝人碑，爲主。習練經年，得其骨髓，退可以去薄俗，進可以追蹤秦漢，造石鼓，鐘鼎，甲骨之極，則書未有不成的。

第二節 南北朝的碩果

書體到漢魏六朝爲齊備，碑書則至南北朝爲極盛。六朝是魏季之吳及東晉、宋、齊、梁、陳。南北朝是東晉之後，據南方之地者，爲宋、齊、梁、陳、四朝，都是漢族，

稱爲南朝。據有北方之地者，爲後魏，後分東西二魏，東魏爲北齊所篡，西魏爲北周所篡，北周又滅北齊。後魏北周皆鮮卑族、北齊爲漢族而同化于鮮卑。後魏、東魏、西魏、北齊、北周，稱爲北朝，到隋文帝代周滅齊，天下又歸一統。

吳碑有：葛府君碑（江蘇句容），九眞太守谷朗碑（鳳皇元年）。晉碑有：南鄉太守郛休碑（太始六年），保母志（興寧三年，王羲之書），枳陽府君碑（隆安三年）。爨寶子碑（太亨四年），孝女曹娥碑（元嘉元年，明人傳爲王羲之書）宋碑有：寧州刺史爨龍顏碑（大明二年，在雲南陸涼，幷有碑陰），高句麗故城刻石。齊碑有：永明六年的吳郡造維衞尊佛記，碑在浙江會稽。及信仏弟子蕭衍造像題字（永明二年，在四川雲陽）。

梁碑有：太祖文皇帝神道東西闕，南康簡王神道東西闕，臨川靖惠王神道東西闕，吳平忠侯蕭公神道東西闕，始興忠武王碑（有額有陰），散騎常侍安平王碑、天監五年殘碑，鄱陽王益州軍府人題記（天監十二年，四川雲陽），石井蘭題字（天監十五年，江蘇句容），許善題名（大通三年，四川綿州），劉敬造象（大同三年，山東福山王氏），讚觀音（與大通元年石同，四川綿州）。陳碑有：新羅眞興大王巡狩管境碑（朝鮮咸興）

，趙和造像記（永定三年）等。

北魏碑有：中岳嵩高靈廟碑（篆額陽文，并有陰，太安二年，寇謙之書），宕昌公暉福寺碑（有碑陰，太和十二年，陝西澄城），孝文皇帝吊殷比干墓文（皇構遷中元載歲，御須于闕茂望舒），仙和寺造像（永平四年），泰山羊祉開復石門銘（永平二年．太原典籤王遠書），鄭文公碑（有上下二碑，永平四年，鄭道昭書），雲峯山石刻四十二種，楊翬碑（有額，延昌元年，直隸唐山），刁遵墓誌銘（熙平元年，直隸南皮張氏），兗州賈使君碑（神龜二年），張猛龍清頌碑（有額有陰，正光三年），鄭道忠墓誌（正光三年），馬鳴寺根法師碑（有額，正光四年），高貞碑（篆額陽文），鞠彥雲墓志（有蓋，正光四年），李超墓志銘（正光五年），六十人造像（孝昌二年），劉玉墓志銘（孝昌三年），張玄墓志（普泰元年），韓顯祖造像（永熙二年），元萇振興溫泉頌（篆額陽文），司馬昇墓志（天平二年），法顯造像（天平三年），李憲墓志（元象元年，直隸保定），高湛墓志銘（元象二年），李仲璇修孔子廟碑（篆額，興和三年，王長儒書），王盛碑（興和三年）。

傳世最普遍的北魏碑，有龍門造像，即俗稱的龍門二十品。其中有：孫秋生造像（

太和七年），始平公造像（有額，太和十二年，朱義章書）、北海王元詳造像（太和十八年），北海王太妃高爲孫保造像，長樂王夫人尉遲造像（太和十九年），一弗造像（太和二十年），解伯達造像（太和年造），楊大眼造像，魏靈藏造像，鄭長猷造像（景明二年），惠感造像（景明三年），賀蘭汗造像（景明三年），高樹造像（景明三年），法生造像（景明四年），太妃侯造像（景明四年），安定王元燮造像（正始四年），平乾虎造像（正始四年），道匠造像，齊郡王祐造像（熙平二年），慈香造像（神龜三年）。

北齊碑有：邑子曹師石象碑（天保三年），西門豹碑頌（隸書，趙郡王修定國寺碑（有額，天保八年），夫子廟碑（隸書篆額，乾明元年），雋修羅碑（有銘，皇建元年），天柱山銘（天統元年，鄭述祖撰書），姜元略造像（天統元年），魏元預造像（天統元年），百人造像記（天統五年），趙崇仙造像（天統六年），映佛岩摩崖（武平元年），隴東王感孝頌（武平元年，梁恭之隸書），道略五百人造像（瘦硬完好，齊碑上品），功曹李琮墓志（有側，武平五年），靈塔銘（武平五年），等慈寺殘碑（武平五年），報德象碑（武平六年，釋仙書），馬天祥造像（武平六年），鼓山石經等。

北周碑有：強獨樂樹文王碑（元年丁丑），賀屯植墓志（保定四年），西岳華山廟碑（篆額，天和二年，趙文淵書），曹恪碑（天和五年），時珍墓志（宣政元年），光州刺史宇文公碑銘，李峻卜居記（建德元年）等。

吳、東晉、宋、齊、梁、陳，爲南碑。北魏、北齊、北周，爲北碑。至隋統一天下，南北書體復合爲一。隋碑有：豆盧通造大像記殘石（開皇二年，直隸正定府崇因寺趙芬碑殘石（開皇五年），仲思那三十八造橋碑（有額，開皇六年），龍藏寺碑 開皇六年），石窟寺修佛經石像碑（開皇十三年），曹子建碑（開皇十三年），惠雲法師墓志（開皇十四年），荆孝禮墓志（開皇十五年），賀若誼碑（篆額，開皇十六年），李氏像碑頌（篆額，開皇十六年），美人董氏墓志（開皇十七年），安喜公李使君碑（篆額，開皇十七年），青州勝福寺舍利塔下銘（有額，仁壽元年，孟弼隸書），孔文宣靈廟碑 隸書篆額，仁壽元年），蘇慈墓志銘（仁壽三年），鄧州大興國寺舍利塔下銘（仁壽二年），唐高祖爲太宗造像（大業二年），元智墓志銘（大業十一年），太僕卿夫人姬氏墓志（大業十一年），宗永貴墓志（大業十二年），河東首山郡勝業道場舍利塔銘（篆額），青州藏碑殘石，曹文宗殘碑等。

以上所舉，僅列其較爲普遍，易於搜求的，此外南北朝碑石甚多。惜以多不附書家姓名，故多不可考。若就南北碑言之，阮元南北書派，專以法帖屬南。本來書以晉人爲最工，因其豐姿俊逸，製作精能，且以距漢不遠，蔡邕鍾繇筆跡多傳其時，又適當隸楷的新變，分草的初創，加以當時崇尚淸虛風氣，著重筆札，故南書工絕，實冠今古，惜南碑樹立無多，傳存又少，誠爲書家恨事。

南碑淵源應從吳起，蘇建書的封禪國山碑、天發神讖碑、江蘇句容的葛府君碑、及九眞大守的谷朗碑四種，爲吳碑極品。封禪國山碑渾勁無倫，天發神讖碑奇偉驚俗，兩者皆爲篆分之極品。谷朗碑古厚出俗，葛府君碑尤爲正書鼻祖。晉碑推南鄉太守的郛休碑、爨寶子碑、及枳陽府君碑三種爲極品。枳陽府君碑，古茂沉重，得鍾繇筆意，爲鍾的正統。郛休碑與爨寶子碑，古茂厚樸，奇姿百出，與魏碑之鞠彥雲碑及靈廟碑，都是在隸楷之間的。宋碑中推雲南陸源的甯州刺史爨龍顏碑，及山東王氏的始康郡晉豐縣造像，與高勾麗故城刻石三種爲極。爨龍顏碑如刀刻玉石，渾美無比，布勢精華，自有意度，爲楷隸極則。晉豐縣造像及高勾麗故城刻石，亦高古有異態。齊碑中以吳郡造維衞尊佛記及蕭衍造像二種爲著。梁碑中以瘞鶴銘，石闕，貝義淵書的始興王碑，釋慧影爲

父母師僧及身造釋迦佛像題字、石井闌題字五種爲著。五種中尤以瘞鶴銘最著人間，石闕則淸和樸美，慧影造像及石井闌題字，皆有奇逸，始興王碑，更如長鎗大戟 碑共千餘字，三分之二，皆稱完好。陳碑之趙和造像記及新羅眞興天王巡狩管境碑二種，新羅眞興王碑，出自異域，染被漢風，奇異古厚，甚爲瑰逸。趙和造像記，渾雅絕俗，尤爲難得。

南碑存世者只這幾種，然爨龍顏、爨寶子都出於那時的滇蠻， 種造像多出于四川，至高麗故城刻石，新羅巡狩碑，都來自外國番邦，南碑之盛，已可見一般。惜以晉宋禁碑，故傳世希少，而其片石隻字之神妙，高逸，有過於魏碑的甚多。所以康有爲書鏡，著寶南一篇，實英雄所見大抵略同。

北碑遒雄峻拔，且兼南碑氣韻之長。其最著者，北齊有趙郡王修定國寺碑、雋修羅碑、道略五百人造像、報德象碑等。北周碑有：強獨樂樹文王碑、賀屯植墓志、曹恪碑、時珍墓志等。定國寺豐厚，雋修羅碑峻樸，報德象碑洞達，道略五百人造像，則瘦硬完好，爲齊碑上品。強獨樂碑精美，曹恪碑古樸，時珍墓志奇特，賀屯植碑峻整。此均爲北周北齊碑之著於世者。

論北碑當以北魏碑爲主，因爲碑以魏爲盛，以魏爲備。魏碑可兼南碑之長，可備北齊北周之極。故習魏碑的人，沒有南碑，沒有北周北齊碑也可以。魏碑傳世最著的有：石門銘奇逸渾潤，可當梁碑的瘞鶴銘；嵩高靈廟碑和鞠彥雲墓志，沉古樸質，可當晉碑之爨寶子碑，及北周之曹恪碑；暉福寺碑古茂無比，可當晉之枳楊府君碑、梁之石闕，及北齊之定國寺碑；弔比干文，瘦硬峻整，可當北齊之道略五百人造像；嵩高靈廟碑陰，高美有致，可當宋之爨龍顏碑，梁之始興王碑；魏碑之興靈廟碑陰，可附麗的，還有鄭道昭碑即鄭文公碑，和六十人造像，李超墓志銘及司馬元興墓志，則茂美可愛；劉玉墓志銘及皇甫驎墓志，奇古可當北周之時珍墓志；張猛龍碑，賈思伯，楊翬諸碑，精能美極，可當梁之始興王碑，北周之強獨樂碑，張黑女碑，及馬鳴寺根法師碑，峻利宕逸，可當齊碑之雋修羅碑；刁遵墓志銘　司馬昇墓志及高湛墓志銘，虛和有節，可當齊碑之朱君山碑，敬使君銘，法生造像，圓勁得體；李仲璇修孔子廟碑，可當齊碑之報德象；孫秋生造像，長樂王造像，太妃侯造像，溫泉頌等，莊端茂密，可當周之賀屯植墓志；至若豐厚則有呂望碑，方重則有楊大眼造像，魏靈藏造像，始平公造像；瀟逸則有北海王元詳造像，優填王造像等。故盛以魏碑爲盛，而備也以魏碑爲備。且魏碑隨取一家

，皆可成體，學者於六朝碑不能具備，則備魏碑也夠了。

隋碑統一南碑北碑，故可踵接北魏，而獨具各家之長，雖其造極仍不能過魏，然次魏而甲于北齊北周及南朝的，不能不算隋了。隋碑以豆盧通造大像記殘石、趙芬碑殘石、龍藏寺碑、曹子建碑、美人董氏墓志、龍山公臧質墓志、蘇慈碑、舍利塔、龍華寺碑，賀若誼碑等爲最著。豆盧通瘦硬峻拔，可步比干碑之後；趙芬殘石，字小數分，亦甚茂重，龍藏寺爽整精能，爲隋碑之極則；曹子建碑，如快刀斫陣，雄快峻勁；美人董氏墓志，秀美絕倫；臧質墓志，古厚寬博，嚴密峻拔；蘇慈碑端整研美，筆畫完好，淸代光緒年間，應制書多採之；舍利塔，爽達疎朗，雍容茂密，龍華寺碑與之相似；賀若誼碑的峻整，與舍利塔略同。

隋碑開唐人先導，然漸失古意。仍不能超北魏碑而過之。卽如豆盧通造像之瘦硬，有比干碑當之；趙芬殘石之豐莊，有温泉頌當之；龍藏寺之造極，有張猛龍足以當之；曹子建碑之峻勁，有靈廟碑陰當之；美人董氏墓志之秀美，有刁遵墓志銘當之，臧質墓志之奇古，有靈廟碑當之；蘇慈碑，舍利塔之莊美，則有賈思伯，李仲璇可以當之；至於龍華寺之樸整，則北魏碑之可以當之的更多了。

總之，隋碑雖統一南北書派、一結六朝之局，下開唐代歐、虞、褚、薛之風，而其造詣完美，仍不能超脫北魏，故備有北魏的碑，不僅冠蓋南北朝　而且可以掩蓋隋碑，魏碑之齊備完美，於此可見。碑書為南北朝之碩果，而南北朝之精華，又以北魏碑為代表。今世傳存的，南碑絕少，雖齊周亦不及北魏碑之多，然則學者之指標，於此可得矣。

第三節　碑書體系

歷代書人皆好為書品，無論碑學帖學，好把古人書，強分神品、妙品、精品、能品，故列高下。實則書道未至大成，固有高下之別；然若精深造極，自成一家，則不必強分高下，使後人無所適從也。本章為便於研習，權分為三宗。其於各碑，則就其普通者略加概述，不分品第，免亂讀者聽聞。惟在帖學一章中，舉法帖宗祖則有二王，然則在碑書究有否如二王之極品？也須得說一說。

據康有為的分法列為十家，十六宗，六品．他分的十家，有：

寇謙之的嵩高靈廟碑，沈異奇古。

蕭顯慶的孫秋生造像，莊重茂密。
朱義章的始平公造像，沉健雄重。
崔浩的孝文皇帝弔比干墓文，瘦古挺硬。
王遠的石門銘，渾潤飛逸。
鄭道昭的雲峯山四十二種，神韵飛逸。
貝義淵的始興王碑，峻利端整。
王長儒的李仲璇修孔子廟碑，超爽有致。
穆子容的太公呂望碑，渾厚樸實。
釋仙的報德像，雅致樸質。
十家自成一體，十家之外有十六宗：
上三宗：
爨龍顏碑為雄強茂美之宗，靈廟碑陰輔之。
石門銘為飛逸渾穆之宗，鄭文公碑瘞鶴銘輔之。
弔比干文為瘦硬峻拔之宗，雋修羅碑、靈塔銘輔之。

中四宗：張猛龍爲正體變態之宗，賈思伯碑、楊暈碑輔之。始興王碑爲峻美嚴整之宗，李仲璇修孔子廟碑輔之。敬顯儁碑爲靜穆茂密之宗，朱君山龍藏寺輔之。暉福寺爲豐厚茂密之宗，穆子容、梁石闕、溫泉頌輔之。

下六宗：張玄爲質峻偏宕之宗，馬鳴寺輔之。高植爲渾勁質拙之宗，王偃、王僧、臧質輔之。李超爲體骨峻美之宗，解伯達、皇甫驎輔之。楊大眼爲峻健豐偉之宗，魏靈藏、曹子建輔之。刁遵爲虛和圓靜之宗，高湛、劉懿輔之。吳平忠侯神道碑爲平整勻淨之宗，蘇慈、舍利塔輔之。

外三宗：經石峪爲榜書之宗，白駒谷輔之。

石鼓爲篆之宗，瑯琊臺、開母廟輔之。

十六宗以外，更列六品：

神品：爨龍顏碑、靈廟碑陰、石門銘。

妙品上：鄭文公四十二種、暉福寺、梁石闕。

妙品下：枳楊府君碑、梁綿州造像、瘞鶴銘、泰山經石峪、般若經、石井闌題字、蕭衍造像、孝昌六十人造像。

高品上：谷朗碑、葛祚碑額、弔比干文、嵩高靈廟碑。

高品下：鞠彥雲墓志、高句麗故城刻石、新羅眞興太王巡狩管境碑、高植墓志、秦從三十人造像、鞏伏龍造像、晉豐縣造像。

精品上：張猛龍碑、李超墓志、賈思伯碑、楊翬碑、龍藏寺碑、始興王碑、解伯達造像。

精品下：刁遵志、惠輔造象記、皇甫驎墓志、張黑女碑、高湛碑、呂望碑、慈香造像、元甯造像、趙阿歡三十五人造像。

逸品上：朱君山墓志、敬顯儁刹前銘、李仲璇修孔子廟碑。

逸品下：武平五年靈塔銘、劉玉志、臧質碑、定安王元燮造像。

能品上：長樂王造像、太妃侯造像、曹子建碑、雋修羅碑、溫泉頌、崔敬邕碑、道略三百人造像、楊大眼造像、始平公造像。

能品下：魏靈藏造像、張德壽造像、魏元預造像、司馬元興碑、馬鳴寺碑、元詳造像、首山舍利塔銘、賀若誼碑、蘇慈碑、報德像、李憲碑、王偃碑、王僧碑、定國寺碑。

強分古人書的高下，不太合情盡理，然略分家法，頗可作後人參考。六朝碑或偏於奇古，或長於瘦硬，或擅於豐厚，或流於氣韻，或美於姿態，或整於法則，各有特徵，不能勉列高下。康有爲推爨龍顏如軒轅古聖，爲碑書極則，實則爨龍顏碑奇古蒼老有餘，而氣韻姿態猶嫌不足，故論碑書造極，仍當推張猛龍、龍藏寺二碑。

張猛龍碑　爲北魏碑，今在曲阜孔廟。猛龍爲晉平西公軌之八世孫，史無明文，賴此以存。猛龍爲魯郡太守，當元魏佞佛舉國若狂之時，獨能講德肄業，重道隆師，繩祖武，違俗尚，可爲介然特立之君子，故郡人立碑頌之。書法俊秀虬健，已開唐歐陽詢，虞世南之先導，而額書尤險勁，蓋蘭臺之所自出也。此碑得清季包世臣譽揚後，頗爲

世所珍重，惟舊拓本難得，今坊間所可購者，已難得佳本。惟有以明初拓本，用西法影印者，尙爲可珍。

清代包世臣安吳論書引黃小仲語，以二王之極，下此只張猛龍可繼太分。康有爲亦謂此碑如周公制禮，事皆美善。他們都讚其精能造極，不可名言。事實上爨龍顏之奇古，比干碑之瘦硬，李超楊大眼之峻整，南碑之氣韻，猛龍碑都兼而有之。其姿態翩翩，秀麗溢洋，結構精能，格調高古，更爲其兼備之美。如以二王論帖之宗祖，則論碑之張猛龍，實可比大王之造極也。惟此碑書法過于完美，不宜于初學。

龍藏寺碑 爲隋碑，據畿輔通志云：隆藏寺在正定府治東，一名龍興寺，隋開皇六年建。初爲龍藏寺，寺有碑，在殿隅。集古錄稱其字畫遒勁，有歐陽詢，虞世南之體云。按正定府屬古直隸，卽今河北正定縣。惜龍藏寺碑與張猛龍碑等均不著書者姓名，但猶可研習者，筆法還在耳。隋代在政治上統一南北朝，而于書學上亦統一南北書派，故隋碑雖次于北魏，而其成就亦僅次於北魏，在齊。周、梁、陳之上甚遠。隋碑中之極品，又當以龍藏寺爲代表。如果說碑書中的張猛龍可比大王，則龍藏寺實可比小王而無愧色。如果說羲獻以父子傳書，則猛龍與龍藏，亦堪誇姊妹比美，後先輝映，實可爲碑

書精美兼備之造極●

淸黃小仲稱：「眞書惟太傅賀捷克表、右軍旦極寒、大令十三行，是眞蹟，其結構天成。下此則張猛龍足令大令，龍藏寺足繼右軍，皆于平正通達中迷離變化，不可思議。」其推崇龍藏寺若此。康有爲也說：「隋碑漸失古意，體多闓爽，絕少虛和高穆之風，一線之延，惟有龍藏。龍藏統合篆隸，幷弔比干文、鄭文公碑、敬使君、劉懿、李仲璇諸派，薈萃爲一，骨鯁不減曲江，而風度端凝，其意態如金花遍地，細碎玲瓏，此實爲六朝集成之碑，非獨爲隋碑第一也。歐、陸、褚、薛，傳其遺法，唐世惟有此耳。中唐以後，此派漸泯，後世遂無嗣音者，此則顏柳醜惡之風敗之歟？觀此碑眞足以當古今之變者矣。」從此更可見龍藏寺之價值，蓋其書法兼古老、遒勁、峻利、風韻、意態、秀美之大成，惟初學亦不宜探此。吾人於帖學知二王父子，于碑學則不能不知張猛龍與龍藏寺也。

爲簡明扼要起見，就前數節及今古名家論列，將顯著普遍的碑，再揭櫫出來，以爲階初之參考。但須知博學通儒之造極，當不能以此爲止的●

龍門造像　魏碑叢集大別有三：其一爲龍門造像。造佛像、施僧寺，以祈福佑

，爲北魏最盛之風。造像石上，更刻其頌禱之文，卽書學所謂之造像是也。龍門，山名，在河南洛陽縣南。龍門造像，卽俗稱之龍門二十品。其中自法生 北海王元詳，優塡王外，率皆雄拔。然約而分之，約有數體：楊大眼、魏靈藏、一弗、惠感、道匠、孫秋生、鄭長猷，沉着勁重爲一體；長樂王夫人尉遲、廣川王、太妃侯、高樹，端方峻整爲一體；解伯達、齊郡王祐，峻骨妙氣爲一體；慈香、安定王元爕，峻蕩奇偉爲一體。總而名之，皆可謂之龍門體，此爲方筆之正軌，初學之階梯也。

雲峯石刻 卽雲峯山石刻四十二種，爲鄭道昭書。道昭北魏滎陽人，仕爲光州刺史（北齊書作袞州誤），自稱中岳先生。工書，初不甚著，至清嘉道間發現雲峯山諸石刻，包世臣、張琦、吳熙載等，極推重之，遂爲習北碑者所宗。世臣謂其書，原本乙瑛，而有雲鶴海鷗之致，幷疑刁惠公碑、鄭文公碑、經石峪大字，亦爲其所書，此爲圓筆之極軌，與龍門體並峙的。

附刁惠公碑 亦稱刁遵碑。遵，雍之子也。碑載遵歷官始末，與魏書刁雍傳略同。碑爲清雍正間，在河北天津南皮縣刁公樓，耕者得之於刁氏墓中，缺其一角。包世臣稱其字最茂密，疑爲鄭道昭所書。

附鄭文公碑　北魏袞州刺史鄭羲之碑，羲爲道昭之父。包世臣疑其碑即爲道昭所書。上碑在天柱山之陽，後覓得佳石，又刻下碑，文字皆同，均摩崖也。其石于淸之中葉始發見，故今尙完好。按天柱山在今山東平度縣北五十里。又有天柱山銘，爲道昭子述祖所撰。

四山摩崖　即岡山摩崖、尖山摩崖、鐵山摩崖等，俗稱摩崖體本此。按魏碑大別有三：一曰龍門造像，爲方筆之正軌；一曰雲峯石刻，爲圓筆之極軌。龍門造像，脫于北派梁鵠之孔羨碑；雲峯石刻，源于南派鍾繇之乙瑛碑。一則剛健峻整，如龍威虎振；一則渾厚潤逸，如雲鶴海鷗。而岡山、尖山、鐵山諸摩崖，通隸楷，備有方圓筆，高古渾厚、簡整和穆，爲方圓筆之極則，故與龍門造像，雲峯石刻，並列三種。各具筆法，顯爲三宗。而摩崖獨兼造像石刻之偏，其完美更屬可貴，按北魏、北齊、北周、及隋朝，皆有摩崖，惟以北齊爲多。包世臣所稱般若經，即在摩崖中也。以上龍門造像、雲峯石刻、四山摩崖，爲魏碑中之三大系別，學者不可不辨的。

孔廟碑　許多人於孔廟碑，往往弄不清楚。因我國尊孔之故，歷代對孔廟都有修葺立碑的事。故孔子廟中，自漢以來，石刻林立，頗難辨識。茲就金石家所著錄的擇

要列下：

(一)置守廟百石卒史碑，爲漢永興元年造，詳百石卒史碑條。

(二)韓勑造孔子廟禮器碑，漢永壽二年造，詳禮器碑條。

(三)魯相史晨祀孔子奏銘及饗孔子廟二碑，均爲漢建寧二年立，詳史晨碑條。

(四)魏黃初二年，修起舊廟，立碑，詳孔羨碑條。

(五)東魏興和三年，李仲璇修孔子廟碑，詳李仲璇修孔子廟碑條。

(六)唐太宗以武德九年八月卽帝位，十二月，詔封孔子後，重修聖廟立碑，碑文虞世南撰，幷書。詳廟堂碑條。

附百石卒史碑　卽孔廟置守廟百石卒史孔龢碑。碑載孔子十九世孫麟廉，請置百石卒史一人，掌廟中禮器。魯相乙瑛書言之於朝，司徒吳雄　司空趙戒奏於上，詔魯相四十以上通一經者爲之。時瑛已滿秩去，後相平復以其事上於朝。漢永興元年立碑以紀其事。碑無額，在今曲阜縣孔廟。百石卒史者，秩百石之卒史也。三國志、通典、均譌爲百戶吏卒，水經注譌爲百夫吏卒，山東通志，闕里志，譌爲百戶卒史，故世亦稱之百戶碑。

附禮器碑　漢時魯相韓勑造孔廟禮器碑，在今山東曲阜縣孔廟。今按碑文爲漢桓帝永壽二年立，其文雜用讖緯，不能盡通。碑陰及側面，題名者凡九十四人，除韓明府外，皆載出泉之數。碑爲分書，剝蝕者僅十一字，存者猶有鋒鍛，故習隸者多以爲範。通稱禮器碑。

附史晨碑　是碑爲魯相史晨祠孔廟奏銘，漢寧帝建寧二年立，今在曲阜縣孔廟。有前後二碑，前碑載奏請之章，後碑敍饗禮之盛。碑中引用讖緯之語，以贊述孔子，蓋承當時習尚也。碑爲分書，風神逸蕩，姿態虛和，亦爲後世學隸書之範。通稱史晨碑。

附孔羨碑　是碑乃魏碑。黃初二年正月，詔以議郎孔羨爲宗聖侯。奉孔子祀，令魯郡修起舊廟，碑卽建於此時，故亦稱黃初孔廟碑。碑後題曹植詞，梁鵠書。鵠字孟皇，工書法。梁武帝評其書曰：龍威虎震，劍拔弩張。此碑之是否爲梁鵠書，無從徵信。然結法古質遒勁，不能盡以漢隸一概律之也。

附李仲璇修孔子廟碑　東魏興和三年，袞州刺史李仲璇，以孔子廟宇頹毀，修改建碑，而以十哲配食孔子。孔廟之升十哲，及十哲之有素像，皆自仲璇始。是碑

爲王長儒書，其書法神采超俊，莊美亢夷，惟別字甚多，蓋承當時始平新字之弊也。康有爲稱其峻美嚴整，與始興忠武王碑，並列爲峻美嚴整之宗，以始興王碑爲主。

附廟堂碑

歐陽修集古錄：夫子廟堂碑，爲唐虞世南撰幷書。余爲兒童時，嘗得此碑以學書，當時刻畫完好，後二十餘年，復得此本，則殘缺如此云云。則此碑在北宋已漫漶矣。黃山谷詩：孔廟虞書貞觀刻，千兩黃金那購得？卽此。翻刻本之佳者，一爲饒州錦江書院本 見雲煙過眼錄。一爲城武刻本，見觀妙齋金石文考略。爲虞世南代表作 惜此二種刻本，今並罕見。

由此可見，百石卒史碑，禮器碑，史晨碑，均爲漢碑。廟堂碑又爲唐碑。魏碑只孔羡碑與李仲璇修孔廟碑兩種。孔羡與乙瑛碑爲南北書派之祖。孔羡碑骨挺峻拔，爲北派之祖；乙瑛碑氣態高逸，爲南派之祖。李仲璇修孔廟碑竣整勁美，亦爲北魏碑之傑作。故在魏碑中論孔廟碑，當舍百石卒史、禮器、史晨而專注孔羡與李仲璇兩碑，廟堂碑亦不在列。

賈思伯碑

北魏碑，舊在兗州府學。碑遭風雨，剝蝕太半。魏書有賈思伯傳，與此碑官秩相合。惜碑文年久漫漶，不能卒讀。宋石曼卿酷愛此字，謂其行筆似褚遂良

，實疑褚遂良書係得此筆法。其莊美精能，爲世所稱。康有爲將此碑與楊翬碑二者列爲輔助張猛龍碑，俱在正體變態之宗。猛龍書既爲極品，欲學張猛龍筆法者，可以此碑爲階梯。

敬顯儁碑 又稱敬使君碑，爲東魏碑。北齊書北史有敬顯儁傳，與此碑所載事實，互有詳略。清乾隆三年，長葛縣知縣許蓮峯，於轤灣地中掘出。頗完好，碑多別體，而書法則自晉趨唐，爲歐褚前驅。碑今在長葛縣陘山書院，一名敬顯儁刹前銘。史君即使君，借史爲使也。康有爲將此碑幷李仲璇修孔子廟碑與朱君山墓志列爲逸品之上乘。又把敬顯儁列爲靜穆茂密之宗，以朱君山墓志及龍藏寺輔之。實則龍藏寺爲眞書極品，初學不易，如借敬顯儁碑爲橋樑，以求窺龍藏寺，則入手較易。

始興王碑 梁碑，即始興忠武王碑。考之梁宗室傳，始興王諱憺，字僧達，文帝第十一子，事實與碑略同。玩碑中辭意，似皆吏民追頌功德之語。碑陰列曹吏姓名，凡二十列，幾千四百人。碑無年月，末云，東海徐勉造，吳興貝義淵書。碑在舊上元縣黃城村道旁，高大而傾側，若將覆狀，故世人搨之者少。碑中漫滅甚多，文約三千餘字，可辨者僅三分之一耳。是碑書法精絕，如有妙理，意象雄強如強弓勁弩，結體峻整，

行筆英銳而茂密。康有爲列爲峻美嚴整之宗，以李仲璇修孔子廟碑輔之。

李超碑　北魏碑，即李超墓志銘。李超字景昇，嘗爲懷令，故碑題云魏令李君墓志銘。石在今偃師縣學明倫堂。書法峻整潔稱，康有爲稱其書如李光弼代郭子儀將，壁壘一新。與張猛龍碑、賈思伯碑、楊翬碑、龍藏寺碑、始興忠武王碑、解伯達造像等，并爲精品之上；又列爲體骨峻美之宗，以解伯達造像及皇甫驎墓志輔之。實則此碑骨既竣而體又美，如以張猛龍龍藏寺爲極，則始興王碑爲雄強峻整之美的一宗，而李超墓志銘則爲精勁英俊之美的又一宗。

弔比干文　北魏碑。高祖孝文帝以太和十八年，十一月十九日己丑，自代遷都洛陽，先於十四日甲申，經比干墓爲文弔之，而刻此碑。相傳爲崔浩書，崔浩爲國書，自書刊石，當時被毀，惟此碑至今猶存汲縣比干廟，字體奇怪，他碑所無。按魏書，崔浩爲北魏武城人，字伯淵，博極羣書，明識天文，歷官著作，魏道武以其所上書，常置左右。爲人白皙，善計謀，每自比張良，後作國書三十卷，立石銘之，以彰直筆，國人憤嫉，構浩於帝，遂誅之。考浩被誅，爲世祖眞君十一年，遠在孝文即位之前，則此碑當非浩書無疑。是碑書法，瘦硬整朗。康有爲推爲瘦硬峻拔之宗，以雋修羅碑、靈塔銘

輔之，且與爨龍顏　石門銘三碑并列爲上三宗。鄭碑以堅骨爲主，若欲堅骨，則此碑爲勁後之極則，自可爲方筆之主，在龍門造像一家，尤爲強健，誠爲學魏碑堅骨之極品。

石門銘　石刻，在漢中褒城縣，即漢時褒斜道石門。蓋自晉南遷，斯路已廢，至北魏正始元年，漢中獻地。詔遣梁秦二州刺史羊祉，開復舊路，經始於四年十月，迄永平二年正月畢功。銘前有序，詳紀其事。無撰著人姓名，爲太原郡典籤王遠所書。係摩崖文，爲北魏石刻之最佳者。是碑書法，渾潤圓勁，和穆飛逸，與雲峯石刻爲一家。康有爲推爲飛逸渾穆之宗，以鄭文公，瘞鶴銘輔之。此碑爲圓筆之主、學雲峯石刻者，當以此碑爲極則。自可自列一宗。故康有爲把石門銘并爨龍顏、弔比干文，列爲上三宗。

附瘞鶴銘　梁碑，天監十三年華陽眞逸撰，與書。文自左而右，碑在江蘇丹徒縣焦山崖石上，後陷落江中。宋淳熙中嘗挽出，後復墮江。清康熙時，陳鵬年募工出之，共五石。汪士鋐有瘞鶴銘考一卷，敍此甚詳。華陽眞逸，集古錄指爲顧況，或謂爲陶弘景。此碑與雲峯石刻，石門銘爲一家，而以石門銘爲極主。

爨龍顏碑　在雲南，宋故龍驤將軍，護鎭蠻校尉，寧州刺史，邛都縣侯，爨使

君之碑。在陸涼州蔡家堡爨君墓前。碑高丈餘，有穿有陰，額在穿上。大明二年，故吏趙次之杜長子所立。文爲爨道慶作，正書兼用隸法，饒有樸散之趣，後世盛稱之。康有爲譽爲碑中之軒轅古聖，端冕垂裳，列爲雄強茂美之宗，以靈廟碑陰輔之，並弔比干文、石門銘列爲上三宗，并推爲碑書之極。按此碑如昆刀刻玉，沉雄奇古有餘，可推爲奇古之極品，與四山摩崖應爲一家而造其極，若云意態風韻，則無如張猛龍之兼備，故只可成爲沉雄奇古之一宗，而不能推爲碑書極品。

附爨寶子碑

晉碑，在雲南南寧縣治南七十里。額題晉故振威將軍建寧太守爨府君碑，寶子其號也，字同，建寧同樂人，卒於官，屬吏爲之立碑，題大亨四年立。攷晉安帝元興元年壬寅，改元大亨，次年仍稱元興二年。乙巳，改義熙，今碑文云云，蓋地在荒遠，不知大亨年號改而未行也。碑乾隆時已出土，在爨龍顏出土前數十年，而世鮮知者，故阮文達只稱爨龍顏爲滇中第一石，金石書中，亦均漏載。咸豐時鄧爾恆知曲靖府，重修南寧縣志，搜集金石遺文得此碑，移置城中武侯祠，始行于世，今與爨龍顏碑並重。書法奇古，故世並稱二爨。

以上僅就魏碑大系而言。以龍門造像爲方筆之祖，弔比干文瘦硬造極；以雲峯石刻

爲圓筆之祖，而刁遵碑、鄭文公碑爲輔，石門銘則造渾逸之極；四山摩崖爲方圓筆之祖，二爨造沉雄奇古之極，始興王碑爲嚴整峻美之極，李超墓志爲精美英俊之極。又以賈思伯碑、楊翬碑爲階梯，而造張猛龍之極；敬顯儁、朱君山爲階梯而造龍藏寺之極。則於魏碑觀止矣，惟上溯淵源，石門銘之始，脫胎于南派始祖鍾繇的乙瑛碑，以氣韻圓潤爲主；龍門造像之始，脫胎于北派始祖梁鵠的孔羨碑，以骨樸方整爲主；四山摩崖極于二爨，備方圓之極，高渾奇古，通隸楷，應上溯蔡邕之石經。石經以上當溯秦斯刻石，以窮于周之石鼓。是爲碑學亦石學之遠祖。除張猛龍、龍藏寺備南北二派及奇古三者之長，而爲六朝碑之代表極品外，現在更把漢之石經，秦之刻石，周之石鼓略考如次：

石經　後漢熹平四年，詔諸儒正五經文字，刻石列於太學門外，此爲漢石經。爲蔡邕所書，字皆隸體，隋經籍志所謂一字石經者是。其以古文篆隸三體幷書者，爲魏正始中所立，隋志所謂三字石經者是。諸家著錄以爲漢石經，誤。此兩種殘毀已久。唐國子學石經，成於開成二年，凡十二經，無孟子。今在陝西西安府學。後蜀廣政七年，刻九經于成都學宮，此爲蜀石經。歷代石經，惟此有注。此外尚有宋之嘉祐石經，金太學石經，清嘉慶八年之十三經石刻。本節所論，是指漢熹平一字石經，即碑學中所稱鍾之

乙瑛梁之孔羨二派之祖蔡邕所書之石經，其他各代石經不列。

刻石

普通指碑碣之屬，刻石而成的叫刻石。據新論云，泰山之有刻石，凡千八百餘處，而爲識知者，七十有二。歷代刻石甚多，這裏不列舉，因爲此地所指刻石是秦代的刻石，秦始皇廿六年巡行天下，到處歌功頌德，刻石以紀其事，是爲刻石，成因。秦代刻石傳有六個：卽泰山刻石、繹山刻石、會稽刻石、碣石刻石、芝罘刻石、瑯琊臺刻石。據康有爲分變篇說：今秦篆猶存的，有瑯琊刻石、泰山刻石、繹山刻石、石門刻石四種，而現在所傳見的，只泰山刻石有十字，瑯琊臺刻石有十三行，一共只此十三行又十字。皆爲始皇相李斯所書，書體爲秦之小篆，較大篆爲圓長，相斯之筆畫如鐵石，體若飛動，爲石經之宗祖，篆書之宗法。

石鼓

周宣王時，太史籀所頌紀功，刻石爲鼓形，凡十個，鐫文其上，今謂之石鼓文。此十個石鼓，每鼓約徑三尺餘，今在北京舊國子監大成門左右。書體爲周之大篆，卽史籀所作者也。鼓於唐時始爲人知，初在陳倉，散棄於野，鄭餘慶置於鳳翔孔子廟中，而亡其一，北宋時向傳師求於民間，迺得之。相傳以爲成周獵碣，自古著錄家，如書斷、元和志、法書苑、金石錄諸書，幷稱爲宣王大狩所作。其形諸詞賦者，如韋應物

、韓愈、蘇軾之徒，尤指不勝舉。而董逌、程大昌諸人則斷為成王時所作。鄭樵因其文往往與秦器相合，遂指為秦刻；楊慎從而和之；全祖望更謂此鼓必不出於秦前。而馬定國創為宇文周時之說，和之者有焦竑、顧炎武諸人。集古錄與籀史二書，則並疑其偽。論斷紛紛，殆如聚訟。鼓文歷久殘缺，唐宋時已然，歐陽修所見，已僅四百六十五字、後人所見，字數愈少，有僅止二百七十二字者。惟鄞范氏天一閣所藏北宋拓本，最為完備，然亦止四百六十二字。清阮元重刻於杭州府學，王昶就家藏本，參考宋拓，及諸家摹本，補釋闕文，共得四百六十四字，蓋石鼓文以此為最完備了。清高宗臨雍講學，見石鼓原刻，懼其日益漫漶為立重欄以護之。別選貞石摹勒鼓文，便人椎拓，於是石鼓文遂有新舊本二種。杭州刻為舊本，乾隆刻為新本，是為大篆之藍本，篆書之極則。在秦相刻石以前，為石學之極祖。若不論鐘鼎與甲骨，專論石刻，則康有為謂石鼓為中國唯一古物，石鼓文當為書家之極則，論碑學者當贊同此論。

第六章　各體書

第一節　正書、行書、草書

自來有十體書、八體書、六體書、五體書、四體書之分。以古文、大篆、八分、籀文、小篆、隸書、章草、行書、飛白書、草書，爲十體書，又有以古文、大篆、八分、小篆、飛白、倒薤，散隸、懸針、鳥書、垂露，爲十體書。秦李斯因文字異形，乃奏同之，而罷其與秦文不合者，共定書體爲八種：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰蟲書，五曰摹印，六曰署書，七曰殳書，八曰隸書。沈約文云：窮六義於懷抱，究八體于毫端，本此、世稱八體書。漢書王莽六體書爲古文，奇字、篆書、隸書、繆篆、蟲書，皆所以通知古今文字，摹印章書幡信也，世謂之六體書。今世通稱篆書、隸書、眞書、行書、草書爲五體書。古人以古文、篆，隸、草，爲四體書。今通稱正書、草書、隸書、篆書爲四體書。按十體書、八體書、六體書，均爲前人說法，今不合用；而四體書，只就正、草、隸、篆而言，沒有通用的行書。爲適用起見，本書就篆書、隸書，正書、行書、草書，列爲五體書，以下略述之。

正書包括眞書和楷書而言，本來漢魏人稱漢代的隸書爲正書，六朝的碑書 眞書，唐人的楷書爲正楷。隸書在本章另列一節專論，故本節只就眞書與楷書立論，通稱爲正書，或爲正楷書。從楷字的意義上說，所謂楷者，便是那字體可以使後人作爲模式的意思，故其結體必須嚴謹，筆法必須工整，每個字要端方規矩，用筆方圓有致，和行書草書判然有別才行。隸書雖也有這條件，但其用筆脫胎篆意，圓渾方正，而遒勁外拓，書寫時稍爲不便，且時代變遷，除書人研習外，已不合世用。現在通用的爲唐以後楷書，而學楷書，又必須高窺眞書，始能脫俗，故本書特別注重而統名爲正書。

眞書已在碑學一章詳論，以張猛龍碑及龍藏寺碑爲造極。而由方筆入手，先主龍門造像以窺弔比干文；由圓筆入手，先主雲峯石刻，而上窺石門銘；由方圓筆之四山摩崖入手，而上窺二爨。但亦不可過於固直，除張猛龍、龍藏寺二碑不便初學外，方筆以比干碑或嵩修羅碑、靈塔銘、豆盧通造像入手亦可。圓筆以鄭文公碑、瘞鶴銘、石門銘入手亦可。學方圓奇古者以般若碑、靈廟碑陰、爨龍顏、爨寶子入手亦可。三者有相當成就時，再學始興王碑或李仲璇碑雄強竣整的美，李超墓志，或解伯達造像，或皇甫驎墓志精勁英峻之美，然後再窺張猛龍龍藏寺或有成。如仍無進步，則可借賈思伯碑或楊翬

碑入手，再學猛龍；以敬顯儁碑或朱君山墓志入手，以學龍藏，則眞書之道，庶可造到理想境地。

楷書以唐人爲宗，爲學眞書的橋樑。初初入手，宜審自己手法，如手法拘迂不開展，可先習顏眞卿書；如手法放縱不馴練，可選歐陽詢書；切不宜入手即選趙孟頫及董其昌的字，因易趨浮滑；不得歐陽詢書，柳公權書亦可；不得顏眞卿書，何紹基書亦可；亦切不可入手即步宋人，因宋人專講意態，畫虎不成，反類狗的。但經過初步階段到習眞書以後，可以眞書即碑書爲主，再參臨法帖；此時則尊重氣韻，可多注重宋人法帖及墨蹟。習碑則以骨力爲主，側重北派，如北千碑等尤爲重要。

市面上可以購得，及傳世較普遍的楷書碑帖有：夫子廟堂碑、虞世南東廟堂碑、皇甫澄碑、皇甫君碑、九成宮醴泉銘、虞恭公碑、溫彥博碑、伊闕佛龕碑、衞景武公碑、玄秘塔、柳公權金剛經、王居士磚塔銘、孟法師碑、薛少保禪師碑、姜柔遠碑、顏家廟碑、多寶塔碑、元次山碑、顏眞卿書勤禮碑、東方畫贊、大麻姑仙壇記、唐房梁公碑、化度寺碑、薛汾陰石淙詩、唐圭峯禪師碑、東坡書醉翁亭記、東坡書豐樂亭記、黃山谷於風閣詩、劉先主廟碑、趙松雪道教碑、趙松雪瑜山大成碑、趙松雪大覺帝師錄、趙松

雪福州妙嚴寺碑、趙松雪神觀記、趙松雪寫虎丘隆禪師碑、東坡書金剛經。以上都是大楷。正書的小楷書帖有：王羲之黃庭經、樂毅論、曹娥碑、王獻之十三行，歐陽詢陰符經，楮遂良黃庭經，趙松雪鮮于墓志，祝枝山洛神賦，文徵明千字文、靈飛經、麻姑仙壇記，黃山谷金剛經等。此外法帖至多，可參看帖學章。

行書，鍾繇謂之行押書，相傳爲後漢劉德昇，變隸書的體而成，可見行書創作在眞書以前。自然更在楷書以前，今人誤以行書在楷書後，或由楷書蛻變而成，此是大錯。行書有眞行和行草兩種，行草是眞行帶草書合成。眞行爲行書本體，寫起來較正書方便，因爲頗切實用，所以現在社會上書札函簡的往來，大多採用行書，作一個現代的人，行書不能不學。爲明確起見，可把行書分爲三種，一是眞行，指近於楷書的而言；一是行草，指近于草書的而言：在眞行和行草之間的叫行書，是日常應用的這一種。

行書自劉德昇以後，魏初的鍾繇和胡昭，幷師其法，有胡肥鍾瘦之稱。不過那時只能稱是行草，僅與草書稍異。到晉代二王，大王稍變其體而近眞書，是爲眞行。小王又守父親的法度而爲之，開萬代宗法。以後唐初的虞世南、楮遂良、歐陽詢、薛稷，中唐的顏眞卿、柳公權、李北海，宋朝的蘇軾、黃庭堅、米芾、蔡襄，明代的文徵明、董其

昌、唐寅、徐文長，清代的劉墉、張船山、梁同書、翁同龢、鄧石如、趙撝叔、何紹基等人，都能自成一家。劉墉爲清代帖學大成，政治文章皆爲書名所掩，與治碑學大成的鄧石如齊價。但這一切人的造詣，仍不能過二王，所以論行書，當以二王爲極。

行書中日用最多的爲八行書，後漢書：「竇融玄孫章，與馬融、崔瑗、同好，融與章書，書惟一紙，紙八行。」今人本此，以信箋紙有八行，故稱日常信札用的行書，爲八行書。無論學生、農人、商人、工人、公務員，特別用得多。今世一般軍政首長，來往簡札　多以祕書代筆，故公務員及幕僚人員，祕書人員等，不可不精習八行書。今統列行書論之。世人不知書法，作行書時每信筆連綿，任其流行，此爲大錯。行書用筆固非如正書之嚴整，然起收轉折，與草書略同，運行不宜太快，雖不出澀筆，然筆筆轉換，意欲連而形欲斷，其要點全在換筆，點畫最忌牽連。其分行布白，有縱行而無橫列，縱行中字字有距離，須計空白處與黑字處相同。可以右軍蘭亭序爲行書極則，懷仁集王聖教序次之。此爲行書書法，必須知道的。

流行的行書帖，有：褚河南哀册、褚河南枯樹賦、褚河南聖教序、李北海雲麾將軍碑、李北海法華寺碑、麓山寺碑、東林寺碑、書譜釋文、東坡西湖詩帖、黃山谷法帖、

米南宮法帖、蔡君謨法帖、趙松雪蘭亭十三跋、唐首賢國師墨寶、楊少師韭花帖墨蹟、虞世南書汝南宮主墓志、黃山谷發願文、趙松雪心經、趙松雪海賦、元鮮于太常趙文敏合書千字文、文衡山王雅宜北山移文、董香光錢忠所神道碑、石庵精楷、三錙合璧、王夢樓墨蹟等，均可置備觀摩而自歸二王行書之極。

行書之練習　今人往往誤爲正書練習成就後，行書自然可寫好，這是錯誤。行書的運行，與正書各異。所以有些專學行書，行書寫得絕好，而不能寫好正書，便是運行方法不同的緣故。但正書爲諸體書練習之首，故正書練習，自有助于行書，但若不另行練習行書運行之法，則終難成就。故學者于正書之餘，必須單獨練習行書，或同時練習亦可。以碑書堅行書之骨，法帖潤行書之姿，參以宋代意態之長，而上窺二王之極，則行書的成就，可指日以待。

草書今人以爲係成于倉卒之間，所以又稱急就章，以爲古人作草書，如今人會議席上，紀錄人員需要速記法一樣，因爲書寫正書爲時間所限，不能一點一畫依照正書和行書的規矩寫，故其字變爲很簡單很草率。正因如此，一方面擺脫尋常點畫的拘束，用起筆來，如疾風偃秋草般的縈迴轉舞，到不可名狀，這是大錯。自然古人作草書，往往有

把自然界一切物象，採用爲寫草書的憑藉、如張長史見担夫爭路而得草書的筆法，古德見桃花而悟草書的奥妙。其他如看到蛇鬥，看見舞劍，而得草書之法的很多。這不過是靈感問題．正如作詩畫畫一樣，取其飄逸的風韻，而成妙趣的藝術品，并非是作草書就是這樣。

草書種類有三：一爲章草，二爲狂草，三爲今草。章草爲漢章帝時所創，與今世草奔略同，但在正書之先，承篆書隸書的筆意而來．書法古老高妙，毫不連綿，各有距離。用筆勁澀如隸書、眞書，姿意如鼎如彝，高古可重，今世已少見。今草書卽連綿草，爲晉時王獻之變其父親之草法，而爲之破體書，故又名破草。用筆滑利綿連，字與字間沒有距離。自晉以後至於今日，皆習用此體，故今人每稱草書，卽係指此破草而言。因其滑利牽連，書寫便利而迅速，然不易辨認，且日流于俗，無典章古重之氣 狂草是唐代產物，創作狂草者爲唐人張旭。旭於酒後作書，或以頭濡墨而成。書法同今草，惟狂放奔縱，更甚於今草，故名狂草。亦以不易辨認，且狂放難書，故世亦不多傳。今人只知今草，於章草，狂草，多未注意。狂草固不足輕重，而章草爲草書之極祖，倘徒以今草是尙，而昧於章草，等於學帖而無碑，其卑俗浮滑，將不可言。

草書因不易辨認，故今世用之者少。然究書學立場看來、今仍多習之者，故不能不推本求源，藉資研習。漢章魏文，詔令草書言事，宋高宗草書韻寶，明萬歷時特頒草韻辨體，雖提倡者用國家無上之力，然終難深入民間，亦因其難於辨認，少合適用之故。雖然如此，學草書者，切不可以今草的末流，以連綿取異，以詭怪明高，技巧徒增，實用更狹。章草在漢時，運行雖別於隸書，而簡易便利，辨認不難，今人于右任書法，頗合其法，且手撰標準草書範本千字文，特揭易識、易寫、準確、美麗四端，期於實用，誠合時代要求而深通古法的人，可作學者矩範。

古人能草書的，依草字彙的統計，自漢章帝到明代的朱學古爲止，能入草字彙的有八十八家，其未列入的，自然還很多。除了能寫章草的不算，以今草論，當推漢代的張芝，其次便是東晉時的王逸少父子，再其次要輪到唐代的孫過庭、張旭、懷素、李北海等。孫過庭書譜，宋高宗稱爲「書譜不特文詞華美，且草法兼備。」可爲初學範本，最好是智永的正草千字文，可作初學的法帖，因既有正書可作註解，且有章草法度，不致誤入連綿俗套。右軍的十七帖，爲草書上品，較其他書遠甚。懷素帖遒勁飄逸可貴，然失之連綿浮滑，不宜初學。張芝的芝白帖，索靖的月儀帖，吳皇象的文武帖，可窺章草筆

意及法度，較一般草書格調典重得多。

草書的運行，首在轉折變換，次在起筆落筆，三在收筆與結點，與正書判若兩途，和行書略有相似。行筆忌滑利連纏，須着重澀進，形雖連而勢斷，字字獨立，各有距離，力求高古，切忌卑俗。古人嘗云：「匆匆不暇草書。」又云：「王羲之作草如眞。」可見作草書的慢，而非求滑利、草書運行既不同正書，則學者如須研習，雖專門研練，不能存「爲正書之附庸」觀念。市面通行的草書帖，可購參考的，有：十七帖、索靖月儀帖、懷素草書千字文、懷素自敍帖、智永眞草千字文、孫過庭書譜、蘇長公雪堂帖、張司直書李元靜碑帖、草字彙、趙松雪天冠山眞本、董香光四種、李懷琳鈎絕交書鈎本等。

第二節　隸書

據列仙傳載：王次仲變篆爲隸，始皇召之不至，將殺之，次仲化爲大鳥，振翼而起，使者拜曰，無以復命，乃以三大翮墜與使者，因號落翮仙云云。許愼又謂程邈作隸書

，傳邈在雲陽獄中，就篆書增減而作隸書三千字 獻於始皇得釋罪。按秦時隸書後世無傳，西漢時亦未見及有隸書傳世，及東漢初，如建平郫縣刻石、永光三處閣道刻石、開通褒斜道刻石、裵岑紀功碑、石門殘刻、郙閣頌、戚伯著碑、楊淮表紀等，都是以篆筆作隸；北海相景君銘曳脚處，仍以篆筆作成。如三公山碑、是吾碑，仍以隸筆作篆，吳皇象天發神讖，也是由隸筆作篆，不過隸少而篆多。至於由篆變隸，是建武時即漢光武時事，以三老碑、尊楗閣記二碑爲始。

提到隸書、便聯想到八分書。古人對八分書定義，各說不同。蔡文姬述其父邕的話說：「去隸八分取二分，去小篆二分取八分，」則似指以篆筆作隸的，如石門殘刻、郙閣頌等，爲八分書也。王愔說：「王次仲始以古書方廣少波勢，建初中以隸草作楷法，字方八分，」此說是指隸書爲八分書，因建初爲東漢章帝年號，當時風行者爲隸書也。有人亦附會最扁者爲隸書，較隸書稍方者爲八分，此說卽根據王愔而來，不知王愔是指字體方八分，乃形容詞，非指云字方八分者八分書也。張懷瓘說：「八分減小篆之半，隸又減八分之半。」又說：「八分則小篆之捷，隸亦八分之捷，」是又指篆書變隸書中間的過渡書體爲八分書。吾邱衍以秦權秦量爲秦隸，未有挑法的爲八分書。以石經爲漢隸，

因石經有挑法。八分書比漢隸則似篆，比秦篆則似隸。綜上各說，大家都以篆隸之間的書體，沒有挑法爲八分書，如石門殘刻，郙閣頌等，

包世臣說：「凡筆近篆而體近眞者皆隸書也。中郎變隸而爲八分，八、背也，言其勢左右相背然也。」包氏所說，容有未當，蓋如中郎始變隸作八分，則在中郎以前，王稚子闕、嵩高銘、封龍山、乙瑛等碑，已有挑法，左右相背，幷非中郎後纔有。且中郎勸學篇云：「王次仲初變古形」，當然在中郎之前就有，毫無疑問。王應麟說：「自唐以前，皆謂楷字爲隸。歐陽公集古錄，始誤以八分爲隸。東魏大覺寺碑，題曰隸書，蓋今楷字也。」王氏以今楷書爲隸書，以漢人書爲八分，斥集古錄以漢人書爲隸是誤，按序仙記稱王次仲變倉頡書爲今楷書，則稱八分爲隸固可；且八分書與隸書本爲一脈相承，分之可，不分亦可，所以歐陽公說法，幷沒有錯。

劉熙載說：「漢隸可當小篆之八分」，是則小篆亦大篆之八分，眞書亦漢隸之八分。分作成份之分，讀去聲，因漢人相傳口說，秦篆變石鼓體而得其八分；西漢人變秦篆長體爲扁體，亦得秦篆之八分；東漢又變西漢而增挑法，且極扁　又得西漢之八分；眞書變東漢隸體而爲方形圓筆，又得東漢之八分，則八分以度言，似可通釋。雖有爲方主

此說，他說：「自石鼓爲孔子時正文外，秦篆得正文之八分，名曰秦分，吾邱衍說也。西漢無挑法而在篆隸之間者，名曰西漢分，蔡中郎說也。東漢有挑法者，爲東漢分，總稱之曰漢分，王愔張懷瓘說也。楷書爲今分，蔡希綜、劉熙載說也。」這是主張八分不定爲書體，而以成分之度立意，而作通稱之用。

雖然，秦隸不可見，傳世者只李斯小篆；西漢隸不可見，傳世者惟小篆、繆篆等，東漢始有波磔扁形之隸書。而篆書至隸書，其間之演變，確有以篆筆作隸的書體，如前述的秦權量刻字、魯泮池刻石、以至楊淮表記、會仙友題字、北海相景君銘等；以隸筆作篆的書體，如三公山碑、是吾碑、天發神讖碑等。此種書體，既不能列爲篆書，因其形質已變；又無顯著波磔，又不能列入隸書，正如碑書不能列入楷書，也不能列入隸書一樣。故本書權從蔡邕等說法，仍不主以八分爲通稱，而專以介乎篆隸之間無波磔而相背之勢，較篆爲扁，比隸稍長的這種書體，稱爲八分書，古人又以夏承碑爲代表。

八分書在本質上爲一過度的書體，在形體上似篆而近隸，似隸而近篆；故不必作主要書體，亦不必專門去學習他。因一般人多把八分書和隸書，混在一起，弄不清楚，故附於隸書而略論之。學隸書以漢碑爲主，除熹平一字石經，爲隸書極則外，自蔡邕石經

而後，分爲鍾繇與梁鵠二派。梁鵠以孔羡碑爲代表，如虎振龍威沉勁峻拔；鍾繇以乙瑛碑爲代表，如雲鶴海鷗瀟洒虛和。康有爲更推衛覬受禪表，在孔羡碑之上，應爲北派之主。衛與梁究孰高孰下，自有定論，玆不贅述。可資學隸書的漢碑，除碑學章已述之石經、史晨碑、禮器碑、孔羡碑、及上述之受禪表、乙瑛碑以外，再略引數碑，以供參考。

衡方碑　漢碑。建寧元年立，額題漢故衛尉卿衡方府君之碑。碑在今山東汶上縣西南十五里郭家樓前，南向。淸雍正八年，汶水泛決，碑陷臥，莊人郭承錫等，出資復建焉。碑中書法，奇古拙樸中而帶秀逸勁健。

華山碑　漢碑。卽西嶽華山廟碑，漢延熹八年立，漢題郭香察書。漢書例不題名，而東漢時二名者絕少，則郭香爲察書之人，而非書者。唐徐浩古迹記，以爲蔡中郎書。金石家亦以書法古奧，非中郎不能爲，附會其說者頗多。書已久毀，今搨本亦絕少，相傳僅四本，而以長垣本爲第一。

曹全碑　漢碑。在陝西郃陽縣。曹全曾爲郃陽令，其門下掾王敞諸人，于中平二年刊石紀功。明萬曆年間碑始出土，於漢碑中獨爲完好。碑稱全以戊部司馬討疏勒，疑卽史所稱戊己司馬曹寬，范書傳寫誤也，亦稱曹景完碑。書法風韻逸宕，秀艷妙盤，其

碑陰逼近石經。

楊震碑　東漢碑。震以性剛言直，違時罹禍。碑中於此處不詳敍，但以微言了之，是碑爲震之門人汝南陳熾等立。史：大尉卒後，門生虞放、陳翼詣闕訟寃，得以禮葬，而陳熾復爲樹述貞石。碑字縹渺如游絲，古質如虫穿虫蝕，兼有楷隸體。康有爲稱爲隸中之楷。

張遷碑　漢碑。遷爲穀城長，多惠政，後遷蕩陰令。吏民追思其德，立石紀之。碑中文詞翩翩，有東京風。書法豐茂質實，以凝整著。

婁壽碑　東漢碑，卽東漢玄儒先生碑。碑有篆額，正文二百九十一。自歐陽公移置乾德縣勅書樓下，七百年來，拓本傳世者，惟聞吳中顧氏，有宋拓不全本。近人得最初拓本，全文無缺，用珂羅版攝卽行世。書法肅括宏深，豐茂與禮器碑、張遷碑相似，朱儒宅稱爲漢隸第一。

孔宙碑　漢延熹七年立，有碑陰。宙卽北海之父也，字季將，范史作伷，裴松之注魏志，引司馬彪續漢書亦作宙。又韓勅碑陰出私錢數列，郎中魯孔宙季將千，當以碑爲據。宙有七子，曰謙，曰褒，皆見於碑。今碑在曲阜縣孔廟。書法華艷疏宕，風神秀

逸，筆勢極長，昔人與尹宙碑幷稱二宙。

尹宙碑　漢熹平六年立。碑稱尹宙，字周南，爲豫州從事，治公羊春秋經，博通書傳，蓋一賢者也。碑中字尙完好，書法風華艷逸，冲和寬博，亦漢碑中之特具一體者，與孔宙碑幷稱。

楊孟文碑　東漢碑。舊稱楊厥碑，因碑有云，楊君厥字孟文，集古錄遂疑厥爲孟文之名，考之華陽國志，則楊君名煥，字孟文也，厥，實助語耳。其書法挺勁有姿致，疏密不齊，爲東漢人傑作。康有爲並馮府君、沈府君、李孟初三碑，稱爲隸中之草，布白錯落，與開通褒斜道同。

白石神君碑　東漢碑。在直隸元氏縣，漢靈帝光和六年立。前二年、蓋高等授三、封龍靈山，請於朝爲無極山得法食。至是常山相馮巡元氏，令王翊復具白石本末，求依無極爲比，朝庭聽許，遂開拓殿宇，肴石立碑，白石山卽古之石塞，爲太行之支麓，以神君能興雲雨，法施于民，故祀之。文爲隸書而篆額，後有燕元璽時題字二行。書法以凝整茂實著。

附張產碑　非漢碑，爲西晉後十六國時石刻，亦稱廣武將君碑。碑初在陝西宜君

隸，百餘年來，訪者皆不獲，蓋清乾嘉間已佚去，即拓本傳世亦稀。書法秀逸超越，世謂爨寶子碑見古隸之結局，於張產碑則見今隸之開宗。故附於此略述之。

第三節　篆書

論篆書須知小篆、大篆、古文，本書前各章，均略有論述。大篆以石鼓為範，以石鼓為極；古文以鐘鼎為範，以甲骨為極；蓋鐘鼎古文，多為漢劉歆偽造，　按歆漢宗室，字子駿，後名秀，劉向之子。與父向領校祕書，集六藝羣書，種別為七略，經籍目錄之學，自歆始。歆欲建立左氏春秋、及毛詩逸禮、古文尚書，皆列為學官；大為衆儒所詆，且忤執政大臣，乃出為太守。王莽少時，與歆俱為黃門郎，甚重之，及莽篡位，尊為國師。歆嘗採春秋戰國時古物舊器，作為古文，雖考據家斥之，然其筆畫工絕，奇古可愛，自可為書家之範。至於殷周鼎彝，傳世希寶，則當可與甲骨文並列為三代文字之極品。而學古文、大篆，均須由小篆入手。

小篆又有秦篆漢篆兩種。秦篆至今猶存者，有瑯琊刻石、泰山刻石、會稽刻石、石

門刻石等，皆李斯所作，爲秦篆正體，體並圓長。秦權秦量，則變方扁，漢人承之而稍加變易，與秦篆無大異，雖名漢篆，實同一小篆也。因秦篆遺存較少，故漢篆實可爲學小篆之唯一資料。漢人篆法，茂密雄厚，許叔重、崔子玉等都善於書小篆，張懷瓘說他們師模李斯，甚得其妙。古文雖爲劉歆僞作，而其奇古可貴，明清以後，已少見世，故當以漢人所見爲眞。曹喜、蔡邕、邯鄲淳、韋衛等，都得目覩古文，見聞濡染，故書法亦奇古可貴。所以漢篆爲習小篆之津梁，亦且爲可貴之資料。

漢篆存世者，有二十餘種：如少室神道闕、開母廟二碑，茂密渾勁，且漢人篆碑，存世者亦只此二種，故更爲可貴。其他如孔宙碑額、衡方碑額、尹宙碑額、婁壽碑額、張遷碑額、華山碑額、孔彪碑額、韓仁碑額、譙敏碑額、樊敏碑額、馮緄碑額、范式碑額、受禪表額、上尊號奏額、白石神君碑額，仙人唐公房碑額等碑額書體，高妙逸麗，惜字數太少，硏習難得豐富資料。還有建初殘石、中平殘石、魯王墓石人的太守麃君亭長題字，及府門卒題字二種、祝其卿墳壇題字、上谷府卿墳壇題字，以及趙王羣臣上壽、魯王泮池刻石等。大風歌，傳爲曹喜所書，然後人多疑其爲不似漢人書。至於三公山碑，是吾碑及天發神讖碑三碑，則以隸筆作篆，別具風致。

唐代李陽冰，以小篆名盛海內，後人稱其爲唐代篆書的代表。陽冰亦自稱自斯翁以後直至小生，可見其小篆之成就。宋郭忠恕汗簡三卷，徵引古文共七十一家，原書多不傳存世間，文字也奇詭，不可盡作依據。閣帖中篆文，亦犯同樣毛病。宋明小篆，亦無足稱，即如安國好篆文、且酷好石鼓、竭盡全生精力，收羅宋拓本十本，然從他所題石鼓甲本的小篆數百字看來，也不甚高明。到了清代嘉慶乾隆之際，金石之風大行，或搜集出土之鐘鼎古文，或拾存摩崖碑刻，或終身研究，或著述專書，風起雲湧，極盛一時。有鄧石如者，雖精四體書而不及鐘鼎，但其造詣，冠絕一時，時人亦稱爲乃承陽冰之統，而得李斯之法者。陳介祺所藏金石陶瓦，比當時人一般爲多，而其鑑別之精，實前無古人，於鐘鼎法則，可稱升堂入室而得其精奧，誠爲有清一代之鐘鼎文大家。羅振玉篆書峭拔遒勁，淵雅安詳，如天馬行空，深谷古梅之傲節，開小篆用筆的方法，而精通甲骨鐘鼎之奧祕。吳俊卿爲清代書石鼓文之最有名的，行筆鶩磔，可奉爲圭臬，然有譏其點畫脫漏，不宜取法。其他如莫友芝筆法穩健大雅，趙之謙筆法劍拔弩張，都可取法的。

關於研究大小篆、鐘鼎、甲骨的書籍很多。普通以說文爲識篆書的基本書籍，若寫

得多遍，不單有助於書法，且於形聲離合之法，會意假借之義，亦可以略得旨趣。鐘鼎文書籍，有吳大澂客心齋集古錄，郭沫若兩周金文辭大系圖錄，每器都附有釋文。容庚之增訂金文編，商務印書館版，於字書特爲矜愼完備。甲骨文拓本有：劉鶚鐵雲藏龜、羅振玉殷虛書契前編、後編、續編、殷虛書契精華、及鐵雲藏龜之餘，等等；附有考釋的有：王國維戩壽堂殷虛文字、容庚殷契卜辭、郭沫若殷契粹編、商承祚福氏所藏甲骨文字、殷契遺存等；字書中有羅振玉殷虛書契考釋、王襄殷契類纂、商承祚殷虛文字類編、孫海波之甲骨文編等。這些是研究鐘鼎甲骨起碼必讀的書籍，如再多閱多見，當然更好。

不過一般人學篆，動輒便講鐘鼎，動輒便說甲骨，動輒又說石鼓，徒以好高騖遠，不顧行遠必自邇，登高必自卑之理，此爲大錯。無論學甲骨、學鐘鼎、學石鼓，必自小篆入門，此爲至理公論；若不以小篆爲基礎，躐等以習甲骨、鐘鼎、石鼓，則不僅感覺困難，即入手亦感不易。故小篆爲學篆書之礎石。蓋小篆距吾人年代較近，石鼓、鐘鼎、甲骨等，距吾人甚遠，且除石鼓外，金文甲骨文之發現在晚淸之際，而文字乃數千年前最古之文字，其研習之難，可想而知。如從小篆入手，則循序漸進，由易入難，自可事半功倍。

凡學習之道，入手容易的，往往造詣甚難，入手困難的，往往成功極易。以篆、隸、真、行、草五體書法論，楷書、行書，入手容易，故學者人人皆學，而行書、楷書之精能者非常少；反之學篆、隸、草三體書的，較少，而若有多研習的人，大多有所成就；因為楷書、行書，入手較易，篆書、隸書、草書入手較難的緣故。篆書、隸書、草書三者，以篆書為最難，隸書、草書次之，篆書之距吾人為更遠，惟其入手極難，故習之者，往往知難而退，中道廢棄，當然更說不上成就了。篆書雖不切實用，然在書學上之價值，及在藝術上的成就，實絕不可漠視，且此為書道之極，正如史學之三傳，律詩之少陵，詞學之稼軒，若不取法乎上，僅得乎中之義，則篆書地位，不言可知。篆書既如此重要，而學習又如彼困難，然則應如何研習呢？這就需要研習方法的講求，倘習之不得其道，困難更多而成就更不易，說明易、難之。

學甲骨、鐘鼎、石鼓、大篆，均如前云從小篆入手，然則學小篆用什麼帖呢？許慎說文解字十四卷，部首五百四十部，為讀說文之基礎。說文刻本甚多，而筆畫訛誤，筆法拙劣，結體疏俗者不少，故應以陳澧手寫刻本為第一。按陳澧，字蘭甫，廣東人，精小學，尤善小篆。其說文刻於廣東，為一字一行本。僅寫部首為帖的，有吳大澂、楊

泝孫二家墨本爲最好。吳大澂墨本，參以鐘鼎筆法、方整渾厚；楊泝孫墨本，則圓潤秀逸，別具風致。市間所賣的吳本楊本說文部首，乃以墨本影印，雖無眞蹟的好，然較摹刻還佳。臨說文部首，是最啓蒙的工作。再進一步，求筆法之高古，意態之詰屈，可以陽冰城隍廟之鐵線篆體，或南唐徐鉉所臨的繹山刻石，宋鄭文寶刻於陝西西安，是爲秦本；又一刻在山東鄒縣，是爲魯本；秦本瘦健，魯本肥潤。若不得此本，以魏正始時之三體石經中之小篆，作第二步之範本亦可。三字石經即三體石經，轉折方整，接筆明晰，雖垂直處略尖，然習時可改用圓勢即可，此爲第二步極好之範本。若得此本，繹山刻石，須改爲第三步。此外瑯琊刻石，氣度融渾，惜多剝蝕。習此者應防流於滯拙；故不若以繹山爲佳，因繹山雖失古意，而橫平豎直，圓轉應手，結體易摹，用筆易尋，較瑯琊爲易也。

得正始三字石經小篆筆法後，因其篆法近於瑯琊諸刻石，高窺其他，當更容易。漢碑篆額，或方整，或瘦勁，多逸宕可愛，惜一額爲字無多，可擇其筆意相近者臨之。中華書局印行之漢碑額，收集雖未完備，然可覩其大略。開母廟碑，其字體方，用筆圓，渾不易學　封禪國山碑爲蘇建所書，體態雍容，頗可參運。袁安碑、袁敞碑、氣韻甚薄

，別字又多，似爲暫時所刻。吳天璽紀功碑，氣勢磅礴，魄力之大，無可比擬；惟用筆方削，不易學成。其他可參考的西漢篆書碑很多，前已略述，待小篆有根柢後，再窺相斯刻石，進而學石鼓文，這算達到石學之祖了。若窺相斯刻石後，而另學金文亦可。學金文不可依據木刻石刻書籍，如薛氏鐘鼎款識法帖，譌誤很多。可研商周金器字。大盂鼎行筆方整，氣度雄偉，猶存殷商遺矩；毛公鼎渾元，有如楷書中之魯公；散氏盤文多錯範，筆畫糾繚，非精於字學者，常易寫誤；列國金文，如宋、齊、秦、楚等，柔和整齊，近小篆而茂美之極。由石鼓、金文，再進而習甲骨，或可有成。

篆筆運行，與楷書略同。惟有特異者，如寫口，則先橫而後左右，兩面垂畫，不宜過曲，左右斜筆，亦不宜過曲，否則軟弱無力。屮字中間直畫，當與左右筆齊，竹則反是。宀字，可先點次橫，繼以左右。艸當先將兩丷寫畢，再及左右直畫，纔得對稱，布白也才停勻。執筆與方筆同，運行與方筆不同，下筆內擫，須筆筆中鋒，起筆不宜重頓，收筆勿使尖突，回環合抱，體態莊嚴。小篆之筆柔而勁，金文之筆勁而柔，勁而柔易，柔而勁難，此圓筆運行之大略，餘與方筆多同。

篆書之結體，與正、行、草，均不同，篆與隸結體相似，均重整潔，不尚錯綜，上

下左右以停勻端正爲主。於停勻整潔端正中，求骨力求氣韻。入手之初，最易犯的弊病有二：一個是獨體字，若上疏展而下偪促，則現搖搖欲墜之勢；一個是合體字，如左邊向左傾，而右邊亦右向而相離，則鬆解支體，如有瓦解之勢。糾正的方法，一個是緊上鬆下，使其挺然而立。一個是左右相抱，顧盼瞻依。運氣須貫注，用筆須挺拔，轉圓處必須換筆轉折，不可過圓。其餘分行布白，可參看第二編布白章。金文多光滑勻淨，因受土中空氣中之養化作用而成；石文多班蝕剝落，因受土中之水浸，空氣中之風化作用所致。所以研習的人，不宜過於迷信，依樣畫葫蘆的。

第四編 結論

第一章 藝術品的價值

以人的生命爲標準，凡能使生命得到最自然最開展的一切客觀物象，都能使我們發生美感。透過這種美感，又把原移入的具體景物表白和實現出來，這種表白和實現的全部過程，叫做創作。從客觀景象到產生美感，由美感到創作，這個過程，是一貫而不可割切的。不過在創作裏，有自己表白，自己實現的機會，使那對生命開展的美感，意義愈深，美感是孕育，創作是結果。孕育與結果，是一氣的，不過一般人有美感的孕育，不一定有創作，因爲他們沒有創作能力，或有能力而未發達，但不能認爲美感和創作，就是兩截而非一貫，這點須辨認清楚。在有創作能力的人，由美感而孕育成創作的結果，這便是平常所稱的「藝術的作品」，簡稱藝術品。

藝術品的性質，一說是純粹屬於自然現象的模造品，一說是康德 KANT 以後的創造說，反對前說；一說是藝術品的製作，決不能脫離直接間接的社會關係。這些都忽略了藝術品爲作家生命的表白而作，社會將一切材料供給作家，作家便吸收成爲個人的，故藝術品的性質，應該是個人的。藝術品的作家，常和社會隔離，度孤獨的生活；而社會也往往報他一種誤會或壓迫。羅丹 RoDin 說：作家天才愈大，受着的誤會愈深。所以決不是苟同時代趣味，而創造流行的藝術品；他是注重他自己個人，而這自己個人的表白，又須要有普遍的向上性開展之美感。因此也可以說藝術品的性質是社會性的個人的，較比兼到。

藝術品的分類，通常可分：(一)藝術品的各部份，在一個時間裏，統統存在的，叫空間的藝術，如圖畫、雕像、建築、工藝美術品等。這空間的藝術，又稱靜止的藝術，平常習稱美術。(二)藝術品的全體，須經過相當時間才得完成的，叫時間的藝術，又稱流動的藝術，如音樂、詩歌等。(三)某一段時間，有個全體存在，而這全體，在這一段時間內，又須經過相當時間始能完成的，叫複合的藝術。如果從材料上分別，亦可分：(一)由許多具體的事物中，提出一般性質來應用的，叫抽象的藝術，如音樂、舞蹈、和

裝飾藝術。（二）直接取材於各個事物的，叫再現的藝術，如詩歌、戲劇、和空間的藝術等。

再現的藝術，須直接取材於自然。則藝術品上面的自然，與實質的自然，究竟有否差別，抑或是否相同？從前的學者把藝術品上面的自然，稱做「假象」，意思是指與實質的自然　雖不是完全不相同，但確也有差別。如果說實質的自然，叫實在，則藝術品中的自然，便是美的實在。這美的實在，由於表現技術的不同，又有種種名稱。如果實質的自然，與藝術品中所表現的自然，比較起來，距離的成分最少，採用和表現的方法，都很直接，這便叫寫實的；如果比較起來，距離成分較多，關係都較比間接，這便叫浪漫的。這浪漫與寫實雖有不同，而同歸於美的實在。再明顯說：實質的自然、如同原料；藝術品中的自然，如同精製品，精製品又可分很多種類，但均與原料有別。

藝術品是以自然現象，來表白作家的生命，這自然現象是題材，作家的生命，才是藝術品的根本內容。許多人把題材當做內容，批評一個藝術品的價值，以題材爲標準，這是錯誤。藝術品的價值，應從內容上去批判，譬如描寫裸體人物的書畫，描寫人生墮落的詩歌，這是題材，雖是老學究們認爲傷風敗俗，但作家某種生命的表白，非選這種

題材，不能開展，祇要作家能將他特殊的生命顯現的普遍性表出，內容便有價值，否則就以上帝或聖人作題材，也毫無價值。一般人說，藝術品上最重要的是個性，這個性，是指顯出生命的普遍意義的作家個人生命，而不是一些古怪趣味，特別性格的那種個性。

藝術品的形式，可以說就是作家生命的形式。因爲藝術品是作家生命的表白，作家的生命，雖各不相同，然有普遍的傾向，從這普遍的傾向，便可見出普遍的形式來。生命都是求豐富擴充去開展，所以有無限的變化；其開展都是普遍的向上，所以需有絕對的統一。這無限的變化與絕對的統一，是生命普遍的形式，所以藝術品的形式，也不能缺這兩方面。本來變化裏的統一，是希臘學者的認定，而數千年來，依然算是「美的形式」的根本原理。這種原理，用到藝術品的形式上，也有種種區別。以性質分，有：各部份有中點，其餘的從屬於他，這叫賓主；各部份有共同要素的來配合，這叫調和；欲加強印象，用性質相反的來比較，這叫對照；依強弱等性質排列，加深他們的意義，叫做層次。除了性質外，以分量分，有：各方面排列得平衡，叫均稱；把同樣形式重疊起來，使印象加強，叫做反復；各部分成一簡單的比例數，叫做比例。

現在我們應該知道藝術品的形式和內容的關係，究竟怎麼樣呢？沒有見聞的事實，

要從一定的形質最直接表白出來，然後由這一定的形質，再去感到那沒有見聞的事實；這一定的形質，即稱形式，實可稱為內容的象徵。內容的象徵，不能脫離內容，脫離內容，便無從象徵。而內容亦不能脫離這象徵，否則便無處寄存，不能覺察。譬如一種裸體美的人物是內容，而這內容寄存的，是這裸體美的雕像，所以內容靠形式而寄存，而形式又靠內容而實在。藝術品的本質，是它這內容和形式。

關於藝術品的一切概念，大概有了。進而批評藝術品的價值。前面說藝術品是取材於自然，而以有生命的普遍意義之作家個性表現出來，是與自然僅為題材，是不隨便變易的東西；而且選擇題材，也全在乎作家。所以批評藝術品的價值，題材是不在內，即是不能引題材來批評藝術品的價值的。同樣，表現藝術品內容的形式 是大多無甚變更，也不能拿來批評藝術品的價值的。然則批評藝術品的價值的，究竟是什麼呢？那就是內容。質言之，就是由有生命的普遍意義的作家個性，所開展出來的東西。這普遍意義最重要部份即是生命的社會性。

普遍意義的生命，需要(一)充實(二)展開(三)向上(四)正當，這四個因素，這四個因素，也就是美的內容。其中最重要的部份，在社會性。因為一個作家，完成一個作品

，絕不是偶然的。他的過去和現在的遭遇，自然物象的接觸，山河氣魄的壯觀，各種美的態度的陶融，生活經驗的經歷，以及藝術的創作能力等，影響一個作家的生命，關係至大。而同時，時代的變遷，環境的要求，生活的需要等等，也可以鑄成一個作家的生命。這些都是屬於社會性的。所以估量一個藝術品的價值，先要估量其內容，要估量藝術品的內容，則在作家的個性上去看，要有普遍意義，特別有社會性的生命的作家個性，所創作的藝術品，才是有價值的，否則，不能成爲有價值的藝術品。

第二章　書學的成就

關於書學的理論與方法，已概括的講了不少，是否讀完這些，於書學就算成就了呢？明顯的答復是：不單不算成就，而且才僅是一個初步。那麼，要如何才算成就呢？這有兩方面：一方面是書寫技巧的培養，另一方面，是作者人格的修養，兩者不可缺一。缺乏書寫技巧，雖有偉大善美的人格，無從表現於書法；缺乏偉大善美的人格，雖有精熟技巧，書法亦無價值可言。故技巧是創作的形式之根本，而人格是創作的內容之根本

、兩者的重要和關係，前章已詳。

關於書寫技巧的培養，有三方面：第一，是腕指肌肉的練習。作書正如運動、泅水、唱歌一樣，是屬於生理的活動的。運動的人有過三五年不運動，其手法足法便生疏，等於不會運動的人一樣。許多好泅水的人，他們技術的驚人，是由於天天不間斷而成的。有名的聲樂家，都是隨時把他須要活動的肌肉。隨時給與它練習的機會，一旦登台表演，自有精彩表現。學書也是一樣，除普通人員當作生活工具、練習到能用就止步了的以外，若果把它作爲一種藝術去研習的話，則須精通本書第二編所論的書法，天天演習，使手腕肌肉，經常活動，不會生疏，於書寫的技巧，自能馴熟精練而進步。

第二是書學書籍的研讀。腕指肌肉的練習，譬如醫生診斷的技術；書學書籍的研讀，正如醫生須讀生理學、解剖學、病理學、處方學、臨床學等等。有許多江湖醫生，僅在別的醫院作些時間護士，略能診斷，但并沒有讀過精深的書籍，不能疏通脈絡，解析癥結的。學書也是一樣，倘只是選一家碑帖，天天研臨，不另精深地研習理論方面的書籍，亦往往脈絡不通，如陶侃運甓一樣的呆版而機械。如寫詩的人，雖然天天在寫，而不讀古今人士詩學的著述，不借鑑，不觀摩，不自知得失，自無從進步。中國歷代論書

的著述不少，本書不過略備綱目，作研讀的參攷而已。

第三是碑帖墨蹟的參運。中國書學的成就，著述的專書，不及歷代名家的墨蹟多；墨蹟雖然不易傳存，然金石遺刻的碑帖甚多。按此種藝術品較多於他種藝術品的原因，在創作時間的差異。作書內亦有靈感，有興會，然究以其是生活日用，故作家作品特多。凡研習任何藝術，作品的多多觀摩，關係至大，蓋一作品的成就，均須由自然的孕育，社會的薰陶，以鑄成作家生命，這作家生命的表白，才算有價值的作品。學書的人，臨會一家，固屬重要，然仍算見聞鄙陋，閱歷不多。故對前人作品的參運，如歷代聞人的墨蹟，古今名家的代表作，南帖的氣韻，北碑的骨力，北碑中南派北派的精華成就，再上窺北派宗祖梁鵠衞覬，及南派宗祖鍾繇等的遺作，再上而之蔡邕石經、東漢隸、西漢分、秦小篆、周石鼓以至於三代之鐘鼎、甲骨等，閱見既廣，參運始多。且須隨時搜閱，隨時參運，始能如廟堂紈絝，大家閨秀，有骨脈之遠來，有場面之偉大，而成其委綴之翩翩，動止之大套。不致爲人笑爲蓬門子女，以瓜豆自炫，以華麻相矜，瑟手縮足，學步效顰而無所得。

碑帖墨蹟的參運，以廣博爲得；書學書籍的研讀，以精深爲體；腕法肌肉的練習、

以熟練爲用。三者又以腕法肌肉的練習而統一之。能夠參運廣博，研讀精深，腕法熟練，則作書的技巧，算有相當的培養了。普通研究書學的人，多半於此止步，以爲書學的成就止此。實則就空間來說，才一個方面，就時間來說，才一個階段。另外還有一個方面和一個階段，是作家人格修養的問題。這裏人格的意義，是指作家的有普遍意義的生命的個性而言，不是如狹義的說法，以道德或倫理方面去解釋的人格。作書的技巧是解決作品形式的問題，而這作者的人格，才是解決作品的內容的。如果說形式是一種模型摹仿的工夫，則內容是一種人格創造的工夫。形式在技巧的成就，而內容則在人格的成就，兩者重要性如此。至於作家的人格，應如何修養才算成就呢？大別之有三個：第一個是社會的，第二個是自然的，第三個是審美的。這三個綜合而鑄成的生命，才算有普遍意義的生命，才算是作家人格的成就。

怎麼說人格是社會鑄成的生命呢？如果把社會剖開來看，它有三個因素：這三個因素，一個是時間，一個是空間，一個是人物。物的方面是屬於自然，此地不論它。則社會爲時空人三者而成。時間是歷史，或說就是時代，藝術品不能脫離時代，譬如最古的藝術品音樂，音樂以後是舞蹈，舞蹈以後，有繪畫，有雕刻等。原以人類初民生活簡單

，有語言以後，羣居的生活，自然產生了呼唱的節拍，是音樂的威因。男女間性愛問題是與生俱來，羣居時性的自然發洩，便隨着音樂而產生舞蹈。後來因舞蹈而需有裝飾，故有繪畫雕刻等的相繼而生。就以書學來說，周以前書體猶多取象自然，秦漢以還，君權趨於極盛，文章趨於古典，而書法亦趨與自然隔離。南北朝則因襲漢末而趨解放，唐以後仍承襲舊範，至清末又趨復古。要之文字書體亦隨時代而進步而變易，任何藝術品亦然。藝術品爲作家生命的表白，故作家的生命即其人格，不能離開時代。

構成社會的第二個因素，是空間。在目前代表空間最現實的是國度。人的生活，受了政治範圍的影響，始終不能超脫這國度，因此藝術品也因國度的不同而成就有別。反對藝術領域性的人，認爲藝術品是超領域性的，不能以國度來限制它。理由固然也有理由，但柏林公園的石像，和中國京城的石像，前者是輪筋露骨，象徵日耳曼民族的兇猛。後者是慈祥仁藹，象徵中華民族的和平。這不是空間影響藝術品的鐵證嗎？如果在現時代裏，民族國家主義，高唱入雲的時候，國度之與藝術品，決難不發生影響。書學爲中國國粹，則受吾國國家特質之影響，尤爲密切。故書家的生命即他的人格，無論如何不能離開他所處的國度。

人類爲構成社會的第三個因素。提到人類，就不能不講人的生活。人的一切活動，都是受生活的掀動，一切藝術品的產生，也是因生活的需要。譬如人類因要居住，以避風雨，感穴居野處的不便，才有建築品的產生。由於集團的生活，需要呼唱的協調和旋律，才有音樂的產生。由於情愛的追慕，男女的誘好，而需要交往的表白，調情的憑藉，於是有舞蹈的發生。因爲生活着，彼此要表達意見之語言，不能傳遠存久，乃有文字的產生。由文字的產生，更演進而成中國書學的藝術。又按中國書學史，各時期書體的演變進化，無不因生活需求而成。故作家的人格，決不可與生活隔離，亦不能與生活隔離。

時代、國度、生活，或說時間、空間、人類三者爲社會之主要因素，其各影響於書學之大，已如上述。故作家的人格，不能離開社會。吾人試一權衡中國社會，今日處的什麼時代？國度有什麼特質？中國人民今天生活上所需要是什麼？則書人人格應不能與之隔離。譬如今日爲科學之時代，則中國書學應該科學化，應該傳習簡易而應用普遍。中國人應建立民族國家，而世風澆亂，人心不古，故應建有中華民族氣節的國家，則書學應該尊崇碑學，力倘北碑，以練氣魄、氣節、骨格、剛烈，以挽頹風而發揚中國民族

性的特點。中國人民今天生活上的需要，是工業建設，以重工業建立國防，再展至輕工業的富裕民生，故需要的是科學，是經濟。中國書學在今天，也不能再專迷古人法，而違背生活需要。故作家如不離社會，則時代的要求，國家的切用，與生活的需要三者鑄成的作家生命，而形成作家人格。這才算作家人格修養的第一個成就。

又怎麽說人格是自然鑄成的生命呢？藝術品的題材，是直接取像於自然，這一切景象，由感情移人，到了作家的生命裏，由這變化過的自然的生命，再表白出來的，是藝術品。所以說作家的人格，便是自然鑄成的生命。中國古來的文學家，詩學家，書畫家，沒有不講究對自然的欣賞的。太史公周覽名山大川　而其文疎宕有奇逸氣。蘇東坡生湄山，出蜀國，覽江河，歷浙粤，更謫居海南，而其文氣磅礴，詩詞壯闊，書法瀟洒，意態無窮。李白、杜甫、足跡遍華夏，而其詩壯麗天成，得自然之奇致。蘇子由恐足囿鄉里，難增聞見，故于山見終南華岳之高，於水見黃河之深，于人見翰林歐陽公，以壯其志氣，故其詩文書法，拓略浩翰，無與比倫。由是可知俗語說：「地鍾靈氣」，「人傑地靈」，這些話都無非是得自然之奇致。一個作家，對於滄海日、赤城霞、巫山峽、錢塘潮、洞庭秋水、江漢狂濤、銅洛險要、滬濱繁華，舉凡山水之秀，海嶽之雄，都應廣

遊歷，以闊胸懷；至於風晨雨夕，月下花前，更宜韻味自然，以舒心臆。故自然鑄成的生命，是作家人格修養的第二個成就。

作家人格修養的第三個成就是審美。這須先說一個美的人生。一個美的人生，有：(一)充實，(二)開展，(三)正當，(四)向上四個要素，要能做夠自己份內的事，且擴至做許多人的事，這生命才算充實；自己的生命，要有生命的普遍意義，生活不是爲自己，動作不是爲自己，爲羣衆而生活，爲羣衆而動作，這生命才算開展 生活和動作的方面太多，有貽害于後世，有爲禍于他人，必須合乎時間空間和羣衆的需要，不觸害於人的，這生命才算正當；個人的體察，可以代表時代，個人的方向，可以指示大衆，個人的動作，可以承續歷史，個人的採擇，可以補益社會，這個人的生命，才是向上的。具備這四個條件的人生，是美的人生，由這四個條件鎔會而成的生命，是偉大的，深刻的，普遍的生命，把這個生命表白出來，作品的內容，自然有價值。這一串的過程，和聯繫、透過，體察……等工夫，都內涵於審美，故審美與作家人格修養攸關如此其大。

不脫離時代，不超越國度，不叛離生活——即是不脫離社會，與不違反自然，而付之以審美的態度所結成的生命，即是社會、自然、審美、三者鑄成的生命，是有普遍意

義的生命。具有這樣生命的書家，他的人格是創造的，是偉大的，然後加以參通、研讀，腕法的技巧表現而作成的書，才是創造的，偉大的。所以僅是有精深地研讀書學書籍，有廣博地參運碑帖墨蹟，有熟練地練習腕法，作出來的書，雖可表現培養的作書技巧，但不能算書學的成就；必須由社會、自然、審美三者鑄成的作家人格，憑藉作書的技巧，表白出來的作品，才能算書學的成就。

平常對於摹倣和創造的問題，不大弄得清。關於作書技巧的一切培養，是屬於形式的，屬於形式方面的一切準備和培養，大都是摹倣；關於作家人格的一切修養，是屬於內容的，屬於內容方面的一切準備和修養，大都是創造。形式多出於摹倣，而內容則必託於創造。有創造而無摹倣，可成優美的作品，有摹倣而無創造，則無價值可言。欲求技巧之精熟，則藉摹倣之廣博可以致之。譬如學書，以學碑爲筋骨之助，學帖爲潤澤之資，以寫篆悟收藏起結之理，作隸知行動波磔之趣，楷祛究法格之趣，草書悟轉換之機，摹倣廣博，技巧自然精能。

形式美矣，必須求內容有價值，形式在廣博之摹倣，內容則在有普遍意義之獨特的創造，摹倣貴與人似，而創造貴與人殊，欲求創造獨特，與人殊異，則重作家人格之成

就。中國書以養靜爲初機，而成書之勢；以養氣爲主體，而成書之骨；以養和爲姿態，而成書之貌。此僅爲中國書之一般特質，而於作家個人人格的成就，則更有神妙之特異。故常有素不習書，而其勳名事業成後，書法驚人者甚多。如文天祥書法，其成就在於其氣節，而技巧則遜之。著者常評書學，如蔡京之奸佞，趙孟頫之無氣節，絕不足取；而於岳飛的忠義，李邕的剛烈，則敬而愛之，以爲他們才是對書學有自我的創作和絕大成就的。

第三章　書學文籍述略

書學因不普遍，而古人又多守祕不傳。學者研習，苦不得文籍，茲就歷代名家著述略述如次：

八法頌　有二：一爲顏魯公八法頌，一爲柳柳州八法頌。

八法陰陽遲速論　崔子玉。

八訣　歐陽詢。

筆陣圖　衞夫人。

筆勢論　王右軍。

筆髓篇　虞世南。

書品　梁庾肩吾著，以漢至齊梁，能眞草者，分爲九品，每品各繫以論，有書品一卷。惟其中載及魏徵或後人攙入，非肩吾之原書耳。

書述　南唐後主李煜。

書史　宋米芾撰，共一卷，評論前人墨跡，自西漢至五代，以目覩者爲斷，與書史體例小殊，故印章跋尾，紙絹，裝褙，俱一一詳載。

書訣　明豐坊撰，一卷，坊書學極博，五體幷能，蓋精於執筆，故論書評書皆具有妙解。

書錄　宋董更撰，共三卷，皆記宋代書家名氏。上卷帝王，中卷北宋一百十八人，下卷南宋四十五人。前人評論，悉採附其人之後，末附外篇，則女子六人也。

書斷　唐張懷瓘撰，三卷，下卷以能書者，分神、妙、能三品，皆前列姓名，後

爲小傳，書家有三品之目始此。

書譜　唐孫過庭撰，自稱撰爲六篇，分爲兩卷，今世傳石刻僅一篇，乃其總序，全書已佚。是書撰成以後，改名爲筆意論。

續書譜　宋姜夔，字堯章，號白石道人，詩、詞、歌、曲，皆精能，以詞爲著。撰續書譜一卷，頗爲書家所重。凡二十篇，抒心所得，以續過庭書譜。

宣和書譜　共二十卷，記宋徽宗時，內府所藏諸帖，不著撰人名氏。四庫總目，疑爲蔡京、蔡卞、米芾所定。

論書篇　張敬玄

東坡書髓　渭南集載，成都西樓下，刻東坡法帖十卷，刻其尤奇逸者爲一編，號東坡書髓。

書苑精華

書史會要　明陶宗儀撰。共九卷，又補遺一卷。錄上古至元能書之人爲一編，末復附以書法。

書史會要續篇　朱謀㙔撰。所錄皆明人，補陶書之不足。有與書史會合函者。

書法正宗　蔣和著

書法正傳　清馮武撰。凡十卷，武爲馮班之從子，傳其筆法，晚年館繆曰芑家，述爲此編，論正書之法。前七卷，皆採綴舊文，以己意評定，八卷爲書家小傳，九卷爲名跡源流，十卷以班所著鈍吟書要終焉。

書法約言　宋曹。

法帖刊誤　宋黃伯思撰。初米芾取淳化閣帖，一一評其眞僞。伯思取芾所定，重爲訂正，凡二卷。

法帖譜系　宋曹士冕撰。二卷，序述宋代法帖源流，以淳化閣爲大宗，絳帖爲別子，諸本皆其支派。每條序其摹刻始末，兼訂其異同工拙。

法帖釋文　宋劉次莊撰。法帖譜系云，臨江戲魚堂帖，元祐間，劉次莊以家藏淳化閣帖十卷，摹刻其上。除去卷尾篆題，而增釋文本，附於石刻之中，未嘗別爲一集，後人鈔合成帙，凡十卷。

閣帖源流考　周行仁。

法書要錄　唐張彥遠撰，集諸家論書之語，起於東漢，訖於元和。有未見其書者，如王愔文字志之類，亦存其目。採摘繁富，後之論書者，大概以此爲藍本。末附二王帖釋文四首八十二條，亦閣帖釋文之祖本也，凡十卷。

集古錄　宋歐陽修撰，集錄金石之文，各爲跋尾，共四百餘篇，凡十卷。

金石例　元潘昂霄撰，以韓愈所撰碑誌爲括例，於家世、宗族、職名、妻子、死葬日期之類，咸條例其文，標爲程式，亦兼論他種文體，凡十卷。

金石索　清馮雲鵬撰，雲鵬久遊山左，所見彝器、碑碣甚多。是書凡十二卷，計金索六卷：鐘鼎、戈戟、量度、雜器、泉刀、璽印、鏡鑑之屬入之；石索六卷：碑碣、瓦磚之屬入之。上起三代，下迄元朝，傍及日本古鏡，外國錢幣，皆摹其器物，附以考訂，頗爲賅博。

金石錄　宋趙明誠撰，以所藏三代彝器，及漢唐以來石刻，仿歐陽修集古錄，編排成帙。紹興中，其妻李清照表上于朝。前十卷以時代爲次，載金石目二千，並著年月

及撰書人名。後二十卷爲辨證，凡跋尾五百〇二篇，共三十卷。

金石要例 清黃宗羲撰，摘潘昂霄金石例之要領，補其所闕，考據較潘書爲密，郭麐、梁玉繩，二人皆有續纂，誠考據之佳資料也。

金石萃編 清王昶撰，收三代至宋末遼金之金石文字一千五百餘通，摹勒全文，間加訓釋，凡題額、碑陰、兩旁題識，皆詳載無遺。碑制之長短寬博，則取漢初之慮傂尺，度其分寸，幷附載諸家題跋，加以案語，凡一百六十卷，蓋金石學中最賅博之書。

金石文字記 清顧炎武撰，所錄金石文三百餘種，各綴以跋，無跋者具列年月姓名，自序謂抉剔史傳，發揮經典，頗有歐趙二錄所未具者，凡六卷。

清河書畫表 明張丑撰，一卷。記其家累世所藏名跡，以書畫時代爲經，以世系爲緯。

清河書畫舫 明張丑撰，十二卷，鑑別書與畫之書。因黃庭堅詩，有米芾書畫船語，故名。

淸儀閣題跋 清張廷濟撰，廷濟所藏金石碑版書畫雜器之屬，多有題跋，以識

緣起，考訂詳明，凡金屬、石刻、書畫、雜器四類，不分卷。錢塘丁立誠爲之刊行。

文房四譜 宋蘇易簡撰，凡筆譜二卷，硯譜、紙譜、墨譜各一卷，而筆格水滴附焉。遂初堂書目，作文房寶譜，以文房四寶名之也。

翰墨志 宋高宗撰，一卷。高宗於書法所得特深，故此書亦多入微之論。

翰林要訣 馮簡緣。

墨史 元陸友撰，集古來精於製墨者，考其事蹟，勒爲一書。魏有韋誕，晉有張金，劉宋有張永，唐有李陽冰等十九人，宋有柴詢等一百三十餘人，金有劉法、楊文秀二人，又詳載高麗、契丹、西域之墨，附錄墨之典故，凡二卷。

墨譜 宋李孝美撰，一名墨苑，凡三卷。上卷原本八圖八說，今八說如故，僅存二圖。中卷序以墨名家者十六人，其墨亦各有圖。下卷述製造之法，頗精賅。

墨池編 宋朱長文撰，分字學、筆法、雜藝、品藻、贊述、寶藏、碑刻、器用八門，皆引古人成書，而編類之。蒐集頗富，論斷亦典核。

墨池瑣錄 明楊愼撰，皆論書之語，有所考證，凡四卷。

墨法輯要　明沈繼孫撰，一卷。古法製墨用松煤，後易以油烟。此書所載，皆製油烟之法，爲圖二十一，圖各有說，實爲近代造墨之祕本。

墨談書藪　傳世甚少，是否早佚，不得而知。

硯史　宋米芾撰，一卷。辨端歙二石甚詳盡，論歷代制作之變，尤精確。

硯林　清余懷撰，一卷，綜纂硯事，隨筆輒書，年代無次。

硯箋　宋高似孫撰，凡四卷。第一卷爲端硯，第二卷爲歙硯，各附以詩文，原有硯圖，已佚，第三卷爲諸硯品，第四卷爲諸硯品之詩文。

硯譜　不著撰人名氏，一卷。錄硯之出產，與其故實，中引歐陽修、蘇軾、唐詢、鄭樵之說，蓋南宋人作也。

草書韻會　金張天錫集古名家草書而作，自漢章史游起，至金王萬慶，共二百五十七人，趙秉文爲之序，其精妙神彩，不減法帖。

草書集韻　元末好事者，就張氏草書韻會添鮮于樞，改名而成。洪武初，蜀邸又翻刻，并趙序及諸家姓名皆去之，甚粗惡。張氏原書已亡，今並蜀刻亦不可見，已爲草

字彙所掩。

草字彙　清乾隆間，石梁所撰。每一字下，集各家草法作參考，甚便初學。

分隸偶存　清萬經撰，共二卷。上卷首論作書法，次作分隸書法，次論分隸，次論漢唐分隸同異，次漢魏碑考；下卷為古今分隸人名氏，始於程邈，終於明末馬如玉。上卷所列古碑僅二十一種，而論多詳核。

隸辨　清顧藹吉撰，鈎摹漢隸，以宋禮部韻編次。每字下分註碑名，幷引碑語，其書陰以婁機之漢隸字源為稿本，漢碑出機後者，附益之，凡八卷。

隸釋　宋洪适撰，二十七卷。薈粹漢隸一百八十九種，依其文字寫之，其以某字為某字，俱疏其下，兼核著其關切史事者，為之論證。又隸續二十一卷，亦适所撰，體例與前書同，已殘缺失次，今世傳本，已非原書之舊矣。

篆隸考異　清周靖撰，辨別篆隸同異，以隸字為綱，合六書者注曰隸，不合六書者注曰俗，於隸相通而篆則不相假借者，注曰別，各列篆文於其下，辨析甚詳，從俗而不戾古，凡二卷。

籀史　宋翟耆年撰，首載宣和博古圖、其以籀名史　特以所載多金石款識篆隸之體爲多，并專述籀文也。原書二卷，今僅存上卷。

愙齋集古錄　吳大澂撰，爲鐘鼎文專書。

兩周金文辭大系圖錄　郭沫若著，爲鐘鼎文專書。

增訂金文編　金文字書，容庚著，商務印書館印行。

鐵雲藏龜　劉鶚著，爲甲骨文拓本。

殷虛書契前編後編續編　羅振玉著，甲骨文。

殷虛書契精華　羅振玉著，甲骨文。

鐵雲藏龜之餘　羅振玉著，甲骨文。

殷契粹編　郭沫若著，甲骨文考釋。

戩壽堂殷虛文字　王國維著：甲骨文考釋。

殷契卜辭　容庚著，甲骨文考釋、

福氏所藏甲骨文字　商承祚著，甲骨文考釋。

殷契類纂　王襄著，甲骨文字書。

甲骨文編　孫海波著，甲骨文字書。

ORIGINS OF ART．Y. HIRN．1900．阿部次郎譯，美學．一九一七年初版。

以上所舉，不過便於深研參考，如較普通之揅經室論書（阮元著），安吳論書（又名藝舟雙楫，包世臣著），南海書鏡（又名廣藝舟雙楫，康有爲著）等，均不附列，免贅通人，此著者區區之意也。

一九四三年，二月二日。